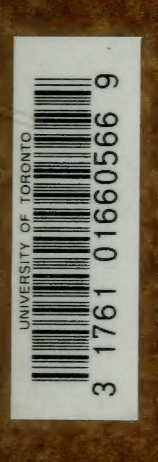
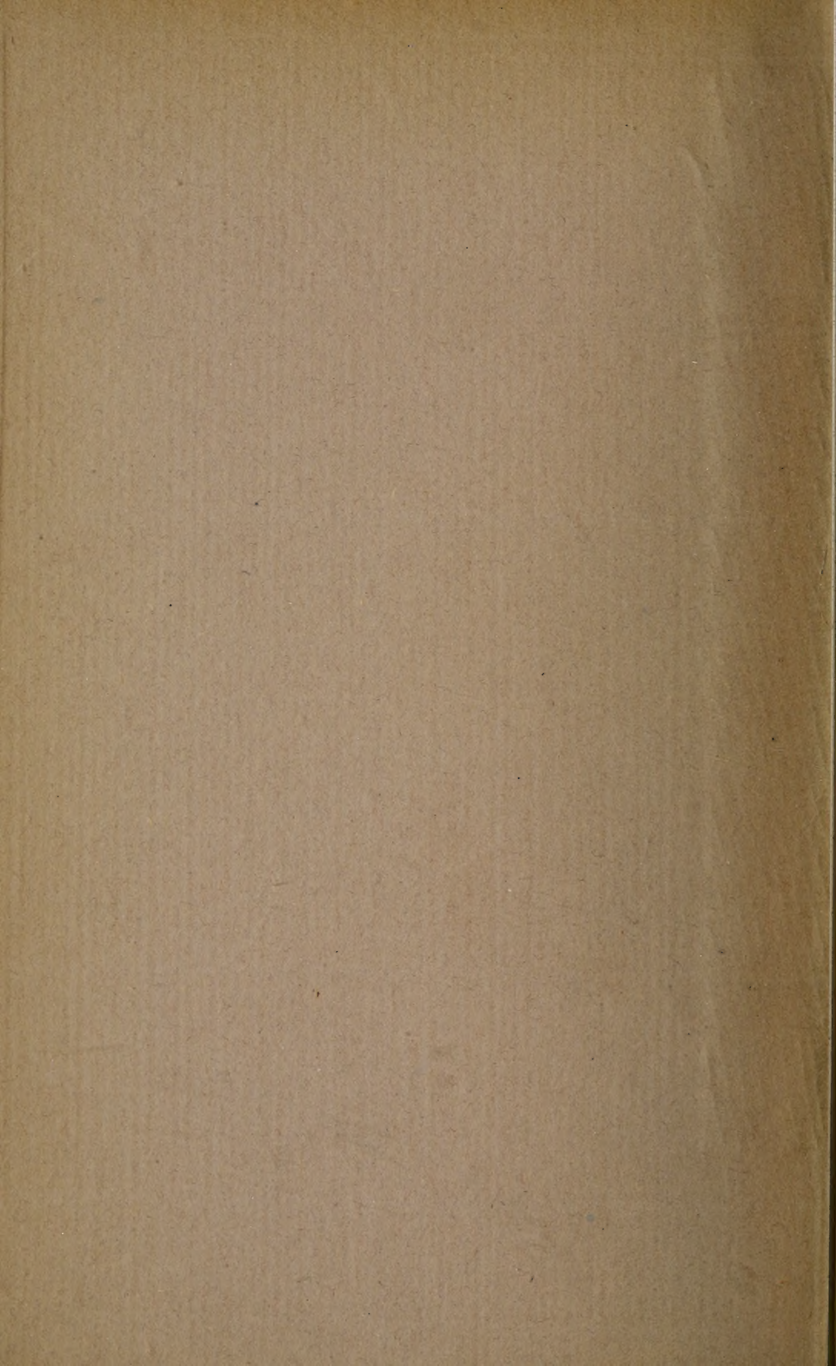
Zu Goethes Faust

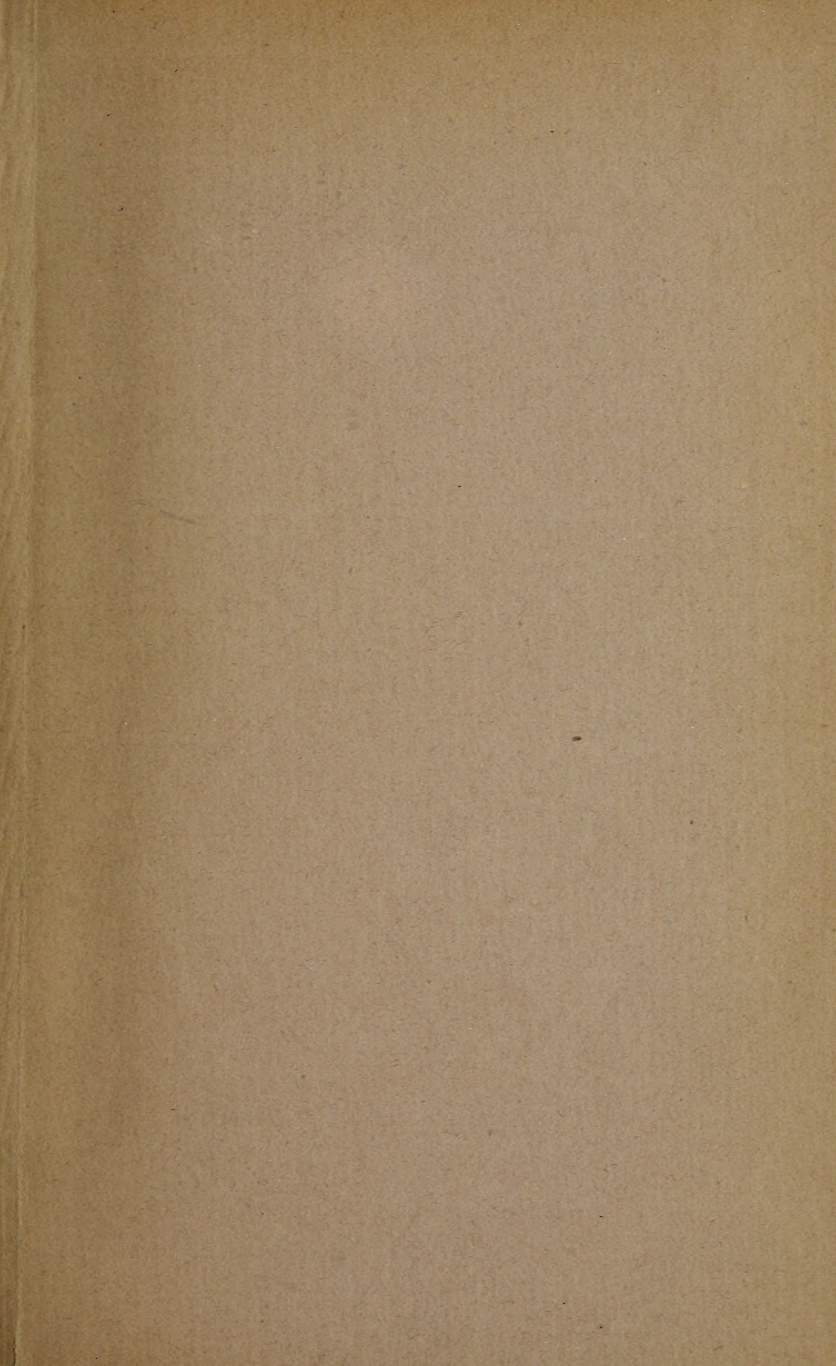
von

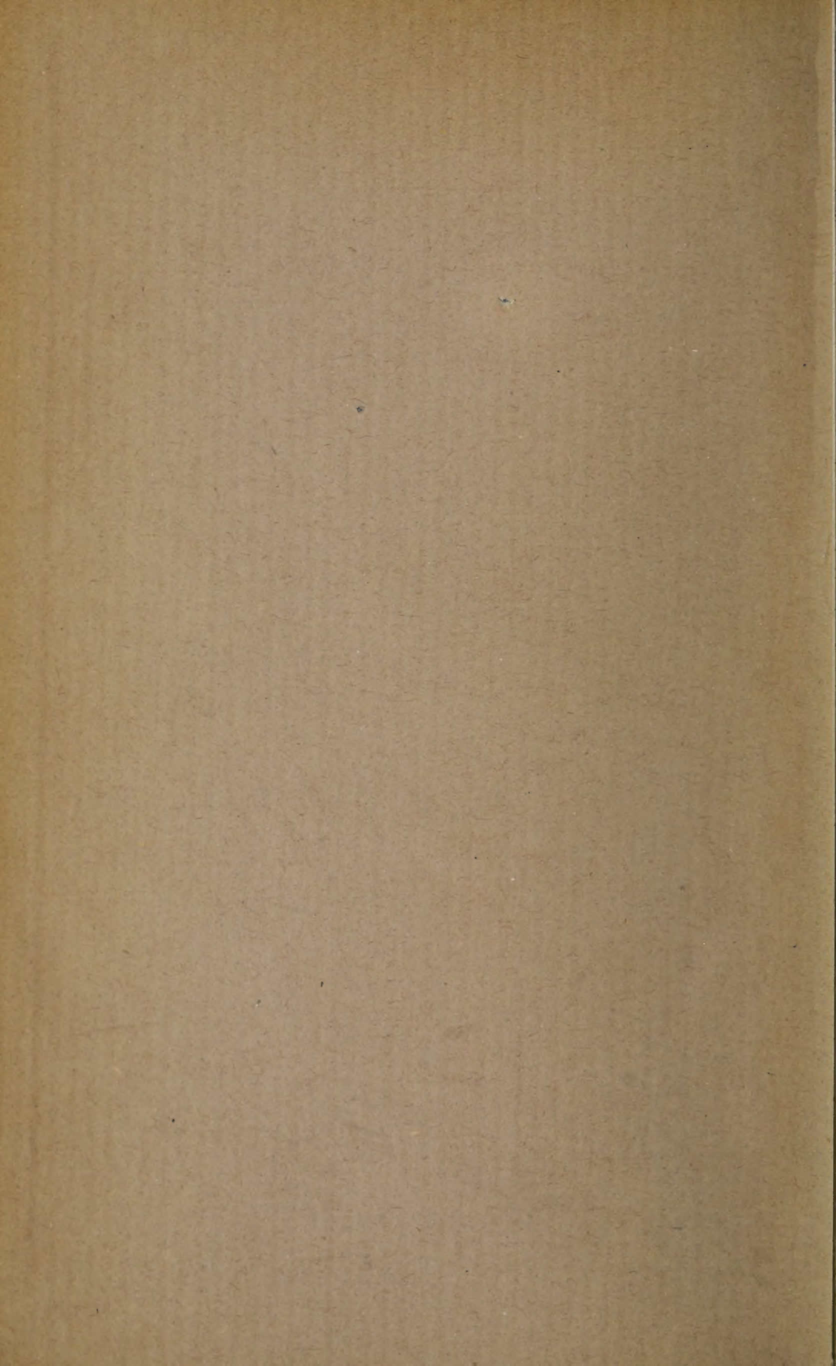
A. Trendelenburg









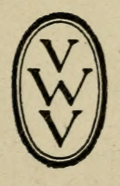


Zu Goethes Faust

Vorarbeiten für eine
erklärende Ausgabe

von

Adolf Trendelenburg



Berlin und Leipzig 1919

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung / J. Guttentag,
Verlagsbuchhandlung / Georg Reimer / Karl J. Trübner / Veit & Comp.



Ankündigung

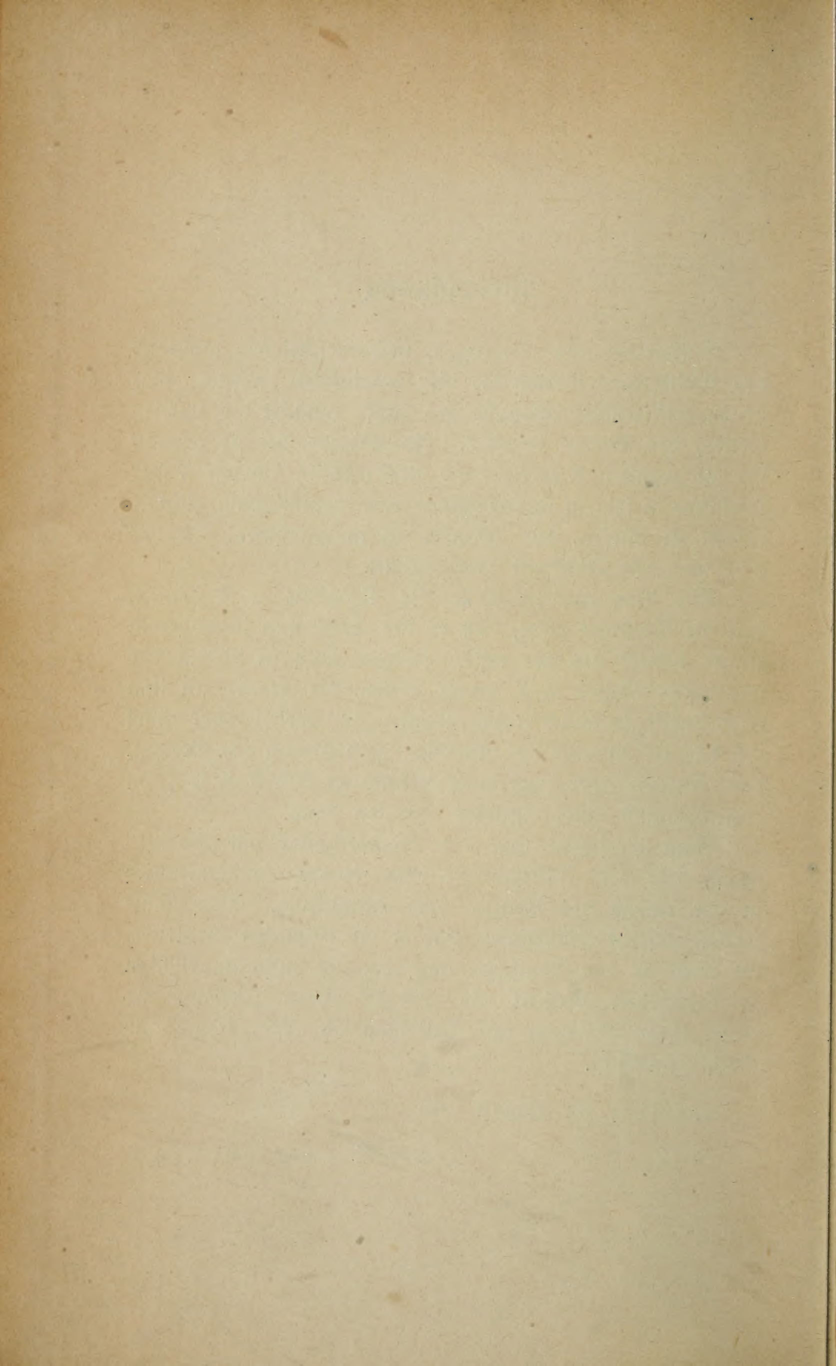
Entstanden aus Vorträgen, niedergeschrieben während des Weltkrieges wollen die hier vereinigten Aufsätze einer neuen erklärenden Ausgabe des Faust, zunächst des zweiten Teiles, den Boden bereiten. In welcher Art sie gedacht ist, an welchen Leserkreis sie sich wendet, inwiefern der Verfasser in seinem Studiengange eine Berechtigung glaubte finden zu dürfen, das Wagnis zu unternehmen, darüber gibt der erste Abschnitt Rechenschaft.

Mit dem zweiten Teile der Tragödie zu beginnen, legt die Tatsache nahe, daß er der Erklärung in höherem Maße bedarf als der erste. Mögen auch in diesem der ungelösten Rätsel noch genug stecken, die Freude an ihm wird durch sie kaum beeinträchtigt. Im zweiten aber führt erst das Verständnis des Einzelnen zum Genuß des Ganzen, das Einzelne aber liegt auch Gebildeten zum Teil so fern, daß niemand eines Führers entraten kann.

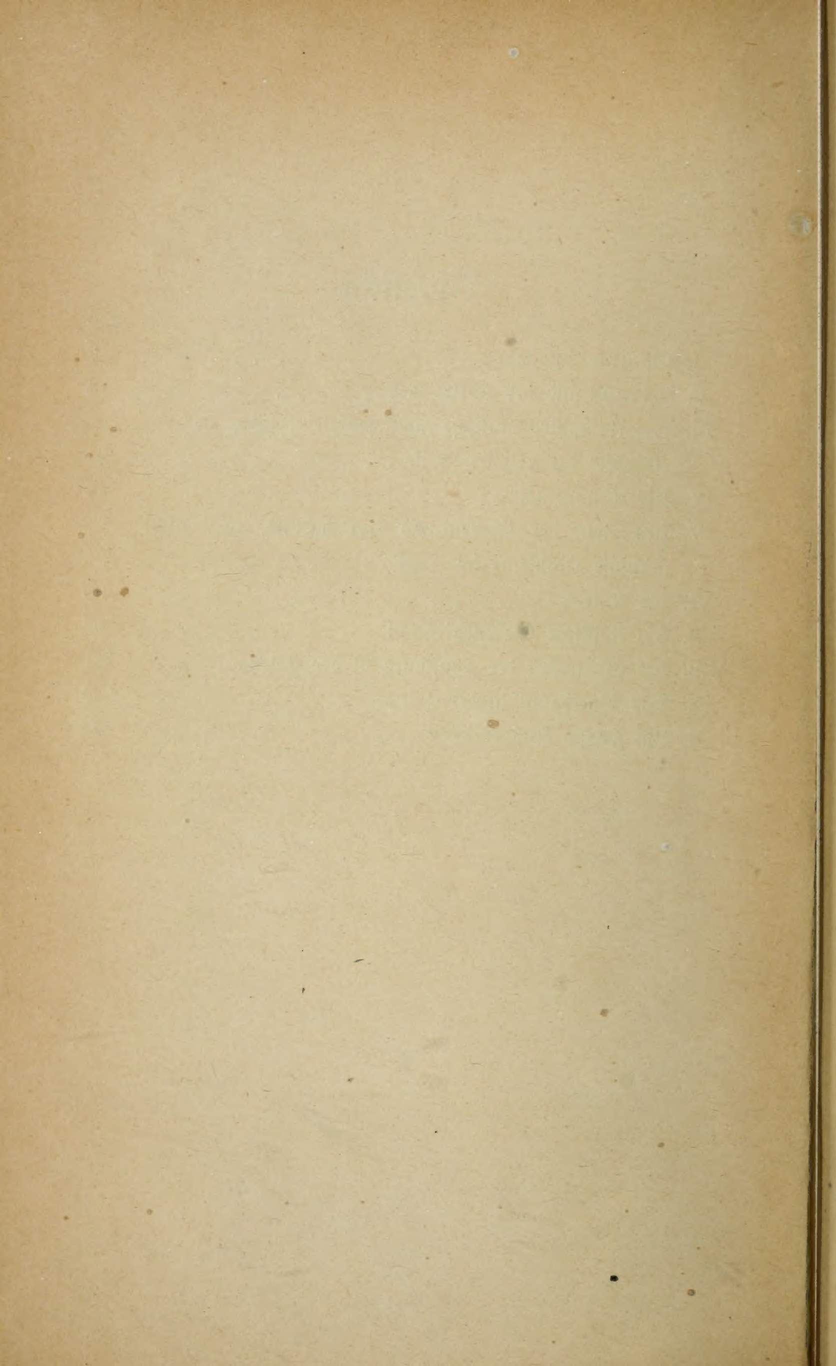
Dem Verfasser war die Beschäftigung mit Goethes Faust, wie seit Jahrzehnten eine Freude, so namentlich in der Unrast des Krieges eine Erquickung. Auch Tausenden unserer Feldgrauen war er ein tröstlicher Begleiter. Er wird es den Deutschen auch bei der entsagungsvollen Friedensarbeit bleiben als Spiegel ihres Wesens, als Born ihrer Bildung, als Talisman auf dem Wege aus Nacht zum Licht.

Berlin, 10. August 1919

Adolf Trendelenburg



Übersicht



I. Die neue Ausgabe

Treffliche Erklärungsschriften zum Faust gibt es in großer Zahl, eine erklärende Ausgabe, wie die vom Verfasser beabsichtigte, gibt es noch nicht. Weitbekannt sind die Schulausgaben griechischer und römischer Schriftsteller, die, zunächst zum Gebrauch in unseren höheren Schulen bestimmt, durch ihre Gründlichkeit und Zuverlässigkeit sich doch auch den Zutritt zur Studierstube des Gelehrten erzwungen haben. Ihnen soll die neue Ausgabe des Faust nacheifern, natürlich zugeschnitten nicht sowohl auf Schüler als auf die der Schule Entwachsenen, den weiten Kreis der gebildeten Deutschen. Sie soll in Sprach- und Sacherläuterungen, soweit der heutige Stand der Goetheforschung es erlaubt, dem Bedürfnisse aller Leser gerecht zu werden suchen, der nicht gelehrten wie der gelehrten, und wenn auch der vornehmste Zweck ein unterrichtlicher ist, das Wissenschaftliche soll darüber nicht zu kurz kommen.

Jedem Akte wird eine Einleitung vorangehen, in der folgende Punkte zu besprechen sind:

1. Die Arbeit des Dichters an dem Akte. Ohne deren Kenntnis entbehrt die Erklärung des festen Grundes. Entstehungszeit und Art der Arbeit geben wichtige Fingerzeige über Stimmung und ursprüngliche Absichten des Dichters.

2. Die auftretenden Personen. Bei ihrer Fülle hat der Dichter selbst von Aufstellung eines Verzeichnisses abgesehen und damit auf den Vorteil verzichtet, den Leser auf die Beziehungen der Personen unter einander vor

ihrem Auftreten hinzuweisen. Das aber ist in einem Drama fast notwendig, das seine Personen durch so verschiedene Handlungen und Örtlichkeiten führt wie der Faust. Nicht selten ändert sich ihr Charakter bis zur Unkenntlichkeit. Wenn sich der grübelnde Professor in einen ritterlichen Burgherrn, oder „Junker Satan" in eine alte Schaffnerin verwandelt, so wird jedem das Verständnis der Dichtung erheblich erleichtert, der vorher über den Grund der Verwandlung aufgeklärt ist. An das Verzeichnis läßt sich bequem eine knappe Charakteristik der Personen fügen.

3. Die Örtlichkeiten der Szenen. Sie sind im zweiten Teil erheblich mannigfaltiger als im ersten. Von den Hexenszenen abgesehen, spielt sich dort die ganze Handlung in einer kleinen deutschen Universitätsstadt ab. Hier tritt zu Deutschland nicht nur Griechenland hinzu, sondern es wechselt der Schauplatz auch in den Ländern selbst mehrfach. Schließlich verläßt die Handlung sogar die Erde und steigt auf zum Vorplatz zwischen Himmel und Hölle. So muß die Phantasie sich stets aufs neue einstellen, ohne daß eigenes Erleben zu Hilfe kommt. Die Erklärer gehen, entgegen den deutlichsten Abmahnungen Goethes, noch immer nicht davon ab, hinter den allgemeinen Andeutungen des Dichters Hinweisungen auf ganz bestimmte Plätze und Orte zu suchen. Die Erforschung des Schauplatzes in „Hermann und Dorothea" hat eine umfangreiche Literatur gezeitigt. Aber Scharfsinn und Zeit sind umsonst vertan, weil die Örtlichkeit nicht individuell sondern typisch ist. Ebenso ist es mit der „Faustburg der Helena", deren Lage und Anlage weiter unten zur Sprache kommen soll.

4. Der Gang der Handlung. Nach Feststellung des Schauplatzes läßt sich der Gang der Handlung leicht und ohne viel Worte entwickeln. Es bedarf keiner Ausführung, wie förderlich ein einleitender Überblick hierüber dem Verständnis der Teilszenen ist.

5. Einzelheiten. Jeder Akt bietet eine Reihe von einzelnen Problemen, die einerseits zu umfangreich sind, um in den Fußnoten zum Text erledigt zu werden, anderseits nicht ausgiebig genug, um unter den hier vereinigten Vorarbeiten einen Platz beanspruchen zu dürfen. Sie sollen als freier Anhang den feststehenden Rubriken angereiht werden.

Durch diese Einführungen hofft der Verfasser, die erklärenden Anmerkungen beträchtlich zu entlasten. Für sie ist der Stoff immer noch reich genug. Natürlich handelt es sich hier zu allererst um das Verständnis der Worte. Man weiß, wie eigenartig Goethes Altersstil ist. Am schärfsten hat Georg Simmel, Goethe S. 250, seine Eigenheiten umrissen. Sie zeigen sich in den „Vergewaltigungen des sprachgebräuchlichen Gefüges, insbesondere im zweiten Teil des Faust. Dahin gehören schon die Wortzusammenziehungen: Glanzgewimmel, Lebestrahlen, Pappelzitterzweige, Gemeindrang. Noch entschiedener, wo die einzelnen Ausdrücke nur asyndetisch hingeworfen scheinen: Worte die wahren, Äther im klaren, ewigen Scharen, überall Tag". Sie scheinen hingeworfen, sind es aber tatsächlich nicht, sondern lassen sich, umgeordnet ins „sprachgebräuchliche Gefüge" und durch Ergänzungen von Auslassungen, die der Dichtersprache auch sonst geläufig sind, durchaus zum Verständnis bringen. Diese Pflicht des Kommentars ist um so dringender, als hervorragende Fausterklärer von Erläuterung mancher Stellen deshalb absehen, weil sie ihnen nur skizziert, nicht ausgeführt zu sein scheinen. Vorurteilsloser Prüfung ergeben sich auch diese als wohl zusammenhängend und sinnvoll. Die Dichtersprache in die allgemein verständliche übersetzen, ist ja bei allen Dichtern eine wichtige Vorstufe der Erklärung. Sie wird zur wichtigsten bei einem Dichter, dessen künstlerische Selbständigkeit vor keiner Schranke halt macht. Nicht erst der alte Goethe ist mit der Sprache so frei

umgesprungen, wie mit der mythologischen und geschichtlichen Überlieferung. Von Herder zu Pindar geführt, berauscht sich schon der junge an dessen alle Dämme überflutenden Sprachstrom und wetteifert mit ihm in der Odendichtung des Jahrzehnts von 1772—1782. Und bereits 25 Jahre vor Vollendung des Faust hat Goethe in der „Pandora" (1807) jede Scheu vor sprachlichen Neuerungen abgelegt. „Damals — in der Jugendlyrik — wollte ein innerer Reichtum sich durch Aufhebung vorhandener Engen Raum und Bewegungsfreiheit schaffen, diesmal — in der Pandora — sollte äußerer schon auseinander getretener Reichtum ins Faßliche und Begrenzte wieder zurückgebracht werden" (Gundolf, Goethe 601).

Die Sacherklärung ist eine überaus erfreuliche, weil fruchtbare Aufgabe des Kommentars. Lange Strecken der Dichtung sind an Beziehungen auf Fragen der alten Kunst und Literatur so reich, daß jede Zeile einer Erklärung bedarf und der Archäologe wie der Philologe ein ergiebiges Feld der Betätigung findet. Ja man ist häufig im Zweifel, ob das Wort zur Erklärung ausreicht und nicht Abbildungen mit herangezogen werden müssen. „Einem aber blieb Goethe fast jeden einzelnen Tag seines langen reichen Lebens treu: der Beschäftigung mit bildender Kunst" (H. St. Chamberlain, Immanuel Kant, S. 25). Sie ist ihm eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen geworden, aus der seinerseits schöpfen muß, wer dem Dichter folgen will. Goethe ist, wie sein Lynkeus, „zum Sehen geboren", sein erstaunlicher Formensinn hält das Geschaute fest, wie sein Gedächtnis das Gehörte oder Gelesene, und sein dichterisches Schaffen vollzieht sich, bewußt oder unbewußt, unter dem Einfluß dieser Erinnerungen. Mögen Anregungen auf literarische oder Bildquellen zurückgehen, für einen „allbeladenen Geist wie Goethe liegen sie jederzeit bereit, und man muß sich der in Philologenkreisen bewußt oder

unbewußt wirksamen Vorstellung entschlagen, als entstehe ein Werk, indem der Dichter beim Blättern an ein recht gedanken- und bilderhaltiges Motiv stößt" (Gundolf, Goethe 591), das ihm Antrieb zu seiner Schöpfung wird. Was für das ganze Werk, gilt auch für die einzelne Stelle. Soweit sie von einem bestimmten Kunstwerk beeinflußt ist, kann zu ihrem Verständnis eine Abbildung zweifellos beitragen. Aber die Zahl dieser Stellen ist, wenn auch an sich nicht klein, doch gering im Vergleich zu denen, die von Kunstwerken befruchtet sind, ohne daß, bei Goethes Freiheit seinen Quellen gegenüber, ein einzelnes dafür als bestimmend angesprochen werden könnte. Dadurch wird die Auswahl, etwa für einen „Bilderatlas zum Faust", nicht nur erschwert, sondern geradezu unmöglich gemacht. Er würde auch bei weit gezogenen Grenzen in jedem Falle so sehr hinter der Fülle der in Frage kommenden Kunstwerke zurückbleiben, daß er vom Umfange von Goethes Kunststudien ein ganz falsches Bild gäbe. Denn diese beschränken sich keineswegs auf Werke der großen Kunst, der Architektur, Plastik und Malerei, sondern ziehen auch das weite Feld der Kleinkunst, Münzen, Gemmen, Medaillen, Vasen-, Wand- und Tafelmalereien, in ihren Kreis. Die Erklärung muß sich solcher Fülle gegenüber mit Hindeutungen auf die Kunstwerke bescheiden, die das Verständnis einer Stelle etwa fördern, auf ihre bildliche Wiedergabe aber muß sie verzichten, schon um sich ihr Ziel, das Dichterwerk weitesten Kreisen zugänglich zu machen, durch übermäßigen Aufwand nicht selbst zu versperren. Das kann jetzt um so eher geschehen, als in dem handlichen Bande von Bildern, den Willy F. Storck in seinem 1912 erschienenen Buche „Goethes Faust und die bildende Kunst" zusammengestellt hat, die Werke allgemein zugänglich gemacht sind, denen Goethe bestimmende Anregungen verdankt. Die Abbildungen entsprechen trotz ihres geringen Umfanges allen billigen Anforderungen.

Im Kommentar sollen kurze Inhaltsangaben vor jeder Szene den Leser befähigen, der Entwicklung der Handlung Schritt vor Schritt nachzugehen. Das ist ein Punkt, der in den bisherigen Ausgaben ganz vernachlässigt ist, obwohl Rechenschaft von dem Inhalt eines Abschnitts ablegen, wie jeder Pädagoge weiß, zu den schwersten Aufgaben der Dichtererklärung gehört. Liegen gar die Gedankengebiete von der gewohnten Heerstraße so weit ab, wie im Faust, dann wird die Forderung geradezu unabweislich, sich an jedem Entwicklungspunkte über Fortschritt und Zusammenhang der Handlung klar zu werden. Zu den besonderen Erscheinungen der Alterskunst Goethes rechnet Simmel a. a. O. unter anderem „das logisch gar nicht organisierbare Chaos der klassischen Walpurgisnacht". Mithin wird es, wenn Simmel recht hat, hier Sache des Erklärers sein, wenigstens die künstlerische Ökonomie der hochaufschwellenden Handlung darzulegen, die sich vielleicht mit der logischen nicht immer deckt, im Kunstwerk jedoch zweifellos die erste Stelle für sich in Anspruch nehmen darf.

Es geht den Lesern mit Goethes Faust wie den Eingeweihten in Eleusis mit den *δρώμενα*, den Schaustellungen der Mysterien. Es ist der Dichter selbst, der diese Parallele zieht. Das Geheimnisvolle und Verdeckte seiner Helena erinnert ihn an die eleusinischen Mysterien, die auch dem ersten Besucher nicht gleich alles enthüllen, sondern sich manches aufsparen, um es Wiederkömmlingen zu zeigen. Eleusis servat quod ostendat revisentibus (Seneca, Quaest. natur. VII 30,6). So oft man zum Faust zurückkehrt, enthüllt er Neues. Kein Wunder also, wenn manche sich auch den weiteren Satz aus Seneca zu eigen machen müssen: „Wir wähnen uns geweiht und stecken im Vorhof". Initiatos nos credimus, in vestibulo haeremus (Gräf, Goethe über seine Dichtungen, IV (Drama II)

4113,35). Trotz der unübersehbar reichen Literatur über Faust stecken wir bei seiner Erklärung im ganzen wie im einzelnen noch vielfach im Vorhof. Wer die Umstände kennt, unter denen der zweite Teil entstanden ist, wird darüber nicht erstaunt sein. Über eine Lebenserfahrung wie der fünfundsiebzigjährige Dichter gebietet keiner seiner Erklärer, keiner über eine so umfassende Kenntnis der Literatur und Kunst. Es ist daher nur natürlich, daß viele sich zusammentun müssen, um aus dem Werke herauszuholen, was herauszuholen ist. Den Königsbau aufführen können Kärrner nicht helfen, der steht vollendet da. Aber Führer zu ihm und in ihm darf jeder werden, der es an ehrlicher Arbeit nicht hat fehlen lassen, in seine Geheimnisse einzudringen. Den Verfasser des vorliegenden Kommentars haben seine Studien über die klassische Philologie zur Archäologie und weiterhin zur Kunst- und Literaturgeschichte geführt. In einem halben Jahrhundert hat er als Gymnasiallehrer, in vier Jahrzehnten daneben als Vortragender pädagogische Erfahrungen gesammelt und „vieler Menschen Sinn“ kennen gelernt. Möge es ihm im goetheschen Alter beschieden sein, das Verständnis von Goethes Lebenswerk an seinem Teile zu fördern.

In solchem Alter solches Unterfangen? Der Dichter selbst früge nicht so, ruft er doch „dem jüngeren Parterre, das nicht applaudiert“, durch Mephistopheles die Mahnung zu (6815):

> Ihr bleibt bei meinem Worte kalt,
> Euch guten Kindern laß' ich's gehen;
> Bedenkt: der Teufel, der ist alt,
> So werdet alt, ihn zu verstehen!

II. Der erste und der zweite Teil

Der erste und der zweite Teil des Faust bilden ein Ganzes, wenn auch zwei Menschenalter die Entstehung beider voneinander trennen. Denn der alte aristotelische Satz, das Ganze ist notwendig früher als der Teil, gilt auch für ein Dichterwerk. Wie der Baumeister nicht früher an Errichtung eines Hauses geht, ehe er den Grundplan fertig und Größe, Zahl und Lage der Zimmer je nach Bestimmung des Gebäudes festgelegt hat, kann auch der Dichter die Ausführung eines Werkes im einzelnen nicht beginnen, ehe er sich über den Plan des Ganzen klar ist. Der ursprüngliche Entwurf mag bei der Ausarbeitung Abänderungen erleiden, mag schließlich auch wohl unvollständig ausgeführt werden, aber dagewesen muß er sein vor Beginn der Ausführung. Als Goethe in der deutschen Faustsage den Vorwurf für ein Drama fand, hat er zweifellos nicht die Absicht gehabt, ein Bruchstück, sondern ein Ganzes zu gestalten, d. h., um wieder mit Aristoteles zu reden, etwas, was Anfang, Mitte und Ende hat, und er bestätigt es selbst einwandfrei, wie klar ihm von vornherein der Plan des Ganzen war.

Wie ist es nun gekommen, daß die Deutschen so gut wie gar nicht nach dem Ganzen gefragt, sondern an der kleineren Hälfte, dem ersten Teil, sich haben genügen lassen? Denn die Tatsache ist unbestreitbar. Wer von Goethes Faust spricht, meint die Gretchentragödie. Sie allein erscheint, von ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen, auf der Bühne. Ihre Geschlossenheit, ihr ununterbrochener Fluß, der leicht

verständliche, rührende Vorgang, die packenden Bühnenbilder, die dankbaren schauspielerischen Aufgaben, die die scharf ausgeprägten, im Charakter so verschiedenen, in Ausführung und Sprache gleich vollendeten Rollen bieten, alles das hat sie zum erklärten Liebling von Hörern und Darstellern gemacht. Und was sich die Bühne dauernd erobert, wird Gemeingut. Der Bevorzugung, um nicht zu sagen der Alleinherrschaft des ersten Teils hat wesentlichen Vorschub geleistet die Art, wie Goethe seinen Faust erscheinen ließ.

Nur der erste Teil ist zu Goethes Lebzeiten gedruckt worden, 1790 als „Fragment" in der ersten Gesamtausgabe seiner „Schriften" und 1808 als „Tragödie" in der ersten Cottaschen Ausgabe seiner „Werke". Was vom zweiten Teil Goethe noch selbst herausgab, den dritten Akt (Helena) 1827 und Stücke des ersten 1828, kam so spät und zusammenhanglos, daß hierdurch die Selbständigkeit des ersten nicht berührt werden konnte. So fanden sich schließlich Leser und Hörer darein, über Fausts Ende im Dunkeln zu bleiben, und sahen Gretchen lieber untergehen, als daß sie zur Verklärten den dornigen Aufstieg durch die 5 Akte des zweiten Teiles gewagt hätten.

Bei seiner Übersiedlung von Frankfurt nach Weimar 1775 brachte Goethe die Gretchentragödie fertig mit. Sie wurde in dieser ihrer ersten Gestalt nicht nur nie veröffentlicht, sondern blieb länger als ein Jahrhundert ganz vergessen. Erst 1887 ward sie durch Erich Schmidt im Nachlaß einer Hofdame der Herzogin Anna Amalia, Luise von Göchhausen, in einer Abschrift aufgefunden und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Seitdem ist sie als „Urfaust" allgemein bekannt geworden, unter einem Namen, der sich zwar durch Kürze und Schärfe empfiehlt, insofern aber ihrem Inhalt nicht völlig gerecht wird, als nicht Faust, sondern Gretchen den Mittelpunkt der Handlung bildet. Das zeigt sich schon äußerlich.

In Karl Alts Faustausgabe (Deutsches Verlagshaus Bong und Co.), worin die sämtlichen Fassungen des Dramas mit den Bruchstücken und Entwürfen des Nachlasses vereinigt sind, füllt der Urfaust 49 Seiten (399—447). Hiervon entfallen auf die Gretchentragödie, von der ersten Begegnung Fausts mit Margarete bis zur Kerkerszene, 32 (416—447), also nahezu zwei Drittel. Im „Fragment" halten sich beide Teile genau die Wage; es füllt bei Alt 58 Seiten (451—508), wovon auf den Faustteil 29 (451—479) und ebensoviel auf den Gretchenteil entfallen (480—508). Erst in der „Tragödie" hat sich das Verhältnis noch weiter zugunsten des Faustteils verschoben. Sie füllt 114 Seiten (17—130), wovon auf den Faustteil 58 (17—74), auf den Gretchenteil 56 (75—130) entfallen. Von diesen müssen aber 16 Seiten für die Walpurgisnacht und den Walpurgisnachtstraum (107—122) in Abzug gebracht werden, die mit der Gretchentragödie nichts zu tun haben, so daß für sie nur 40 Seiten gegen 58 des Faustteils übrig bleiben. Mithin nimmt sie in der endgültigen Fassung nur noch zwei Fünftel des Umfanges ein.

Es ist nicht dieses Ortes, auf die Einzelheiten der Veränderungen einzugehen. Sie sind von Hans Gerhard Gräf in seinem großen Werke: „Goethe über seine Dichtungen", Teil II: „Die Dramatischen Dichtungen", Band 2, Seite 22—32 in einer Tabelle zusammengestellt worden, die einen schnellen Überblick in zuverlässiger Weise ermöglicht. Hier soll nur auf eine Folgerung hingewiesen werden, die sich aus den beigebrachten Zahlen von selbst ergibt. Goethe hatte, wie so manchen Dichter der Sturm- und Drangperiode, die Aufgabe gereizt, Schuld und Strafe einer Kindesmörderin dramatisch zu gestalten. Daß er hierbei nicht im sozialen Problem stecken blieb und die Bühne nicht zum Tribunal herabwürdigte, um gesellschaftliche Mißstände zu verherrlichen oder zu verdammen, davor hat ihn sein dichte-

rischer Blick bewahrt, der erstaunlich früh erkannte, welch eine Fülle wundervoller Motive sich aus der Verbindung der Faustsage, die im Übersinnlichen wurzelt, mit dieser bürgerlichen Frage ergeben mußte, die so ganz aus der Wirklichkeit geschöpft ist.

Das Geburtsjahr des Faust läßt sich nur annähernd feststellen. Die Bekanntschaft mit der Sage reicht in die Kindheit des Dichters zurück. Sie hatte ihm das Volksbuch vom Doktor Faust und die Puppenkomödie schon in Frankfurt nahe gebracht, und als Student in Straßburg (April 1770 bis August 1771), wo das Marionettentheater eines wohlbegründeten Rufes sich erfreute, konnte er nicht bloß seine Kindheitserinnerungen hieran auffrischen, sondern den „Doctor Faust" auch auf der lebendigen Bühne sehen (Gräf S. 11, 39). Wenn Goethe bei seinem Aufenthalt in Wetzlar (April bis September 1772) mit dem Juristen Gotter viel verkehrte, der sich selbst nicht ohne Glück in Bühnenstücken versuchte und in mancher Beziehung sogar von Einfluß auf Goethes dramatisches Schaffen gewesen ist, und wenn beide eingehend ihre dichterischen Absichten besprachen, so wird der Fauststoff in diesen Gesprächen einen breiten Raum eingenommen haben.

Als Goethe ein Jahr später Gotter mit einer lustigen, leider verlorenen Epistel seinen „Goetz" schickte, antwortete ihm dieser in einem gereimten Briefe, dessen Schluß lautet:

„Schick mir dafür den ‚Doktor Faust',
Sobald Dein Kopf ihn ausgebraust!"

Der durch den Reim geforderte Ausdruck ist nicht eindeutig. Bedeutet er „herausbrausen", aus dem Kopfe aufs Papier, dann war in Wetzlar noch nichts aufgeschrieben; besagt er aber „zu Ende brausen", so war in Wetzlar mit der Niederschrift bereits begonnen worden (Gräf S. 13, 14). Auf jeden Fall gährte der Stoff damals stark in Goethes

Kopfe, also fallen ins Jahr 1772 sicher Geburtswehen des Dramas. Ob die ersten oder spätere, läßt sich nicht entscheiden. Ein Satz im letzten Briefe Goethes, den er fünf Tage vor seinem Tode, am 17. März 1832, an Wilhelm von Humboldt richtete: „Es sind über sechzig Jahre, daß die Conception des Faust bei mir jugendlich, von vorne herein — d. i. in den ersten Szenen — klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag" (Gräf S. 606, 7), scheint dafür zu sprechen, daß es nicht die ersten waren.

Im Jahre 1772 also liegt dem Dichter „die Conception des Faust (mehr oder weniger) ausführlich vor". Das heißt doch, daß er damals auch mit dem Ende seines Helden im klaren ist und die Auswahl der dramatisch zu behandelnden Abenteuer getroffen hat. Nun schwillt bei der Ausarbeitung die Gretchentragödie, die ureigenste Schöpfung des Dichters, zu der ihm kein Volksbuch, kein Puppenspiel den Weg gewiesen hatte, zu einem Umfange an, der jede Fortsetzung ausschließt, mochte er an ein den Abend füllendes Schauspiel oder an den Raum eines Bandes seiner Werke denken. Gretchen, zur Heldin des Stückes erhoben, hat den eigentlichen Helden verdrängt, ihr reines Menschenschicksal dem des Zauberers auch in Goethes Herzen den Platz geraubt. Von nun an gibt's für ihn nur die Wahl zwischen Verzicht auf Beendigung des Dramas oder Fortführung in einem zweiten, für sich bestehenden Teil ohne Gretchen! Man begreift, wie schwer Goethe die Wahl werden mußte. Er entscheidet sich für den Verzicht. Zwar findet sich im „Fragment" eine Hinweisung auf den zweiten Teil insofern, als im Programm, das in der Paktszene Mephistopheles für die Weltfahrt mit Faust entwirft, neben der kleinen auch „die große Welt" (532) erwähnt, also Fausts Aufenthalt am Kaiserhofe in Aussicht genommen wird. Allein nach Veröffentlichung des „Fragments" wird es von der Fortsetzung wieder still.

Ernst scheint es damit erst werden zu wollen, als Schiller nach langen Bemühungen 1796 Goethe zur Wiederaufnahme der Arbeit am Faust bestimmt (O. Pniower, Goethes Faust 43, 50). Helena ist „wirklich aufgetreten" (wie Goethe am 12. Sept. 1800 aus Jena an Schiller schreibt), d. h. mit der Ausarbeitung des Helenaaktes begonnen worden. Eine Niederschrift aus dem Jahre 1800 enthält die ersten 265 Verse des Aktes (in Alts Ausgabe S. 511—517). Auch Skizzen und Entwürfe zum fünften Akt tauchen damals auf.

Der zweite Teil des Faust spielt aber nicht nur im Briefwechsel der beiden Dichter eine gewichtige Rolle, auch im Druck von 1808 heißt der Titel „der Tragödie erster Teil", genug, der Hinweise sind viele, daß Goethe damals die Ausarbeitung des zweiten Teiles ernstlich erwägt und zum Teil schon begonnen hat. Und doch muß die literarische Welt noch fast zwei Jahrzehnte warten, ehe auch nur einzelne Stücke davon, wie der Helenaakt (1827), erscheinen.

In einer Unterredung, die Goethe im August 1806 dem Jenenser Professor der Geschichte, Heinrich Luden, gewährt, ist viel von dem „Ganzen" die Rede, zu dem der veröffentlichte Teil des Faust als Bruchstück gehört (Gräf S. 147, 148 u. ö.). Eine scharfe Kritik, die Luden an dem „Fragment" von 1790 übt, läßt Goethe nicht gelten, weil der Kritiker „nur immer die einzelnen Szenen, Sprüche, Wörter nehme und von dem Ganzen nichts wissen wolle". Luden kennt dieses „Ganze" nicht und ist höchlich erstaunt, als Goethe ihm bestätigt, daß das Ganze schon wirklich vorhanden ist. „Es ist vorhanden, noch nicht alles geschrieben, aber gedichtet". Auf des Dichters Frage, warum er ihn bei diesen Worten so ungläubig ansehe, antwortet Luden: „Ich will ehrlich bekennen, daß ich wirklich oft, weil ich es glaubte, auch behauptet habe: dieses sogenannte Fragment gehöre keineswegs einem Ganzen an, aus welchem es

2*

als Bruchstück, gleichsam zur Probe mitgeteilt wäre, und sei auch nicht im Geist eines Ganzen gedichtet; ja es sei kein dramatisches Werk . . . möglich, in welches diese Bruchstücke dergestalt eingefügt werden könnten, daß sie als organische Teile des Ganzen, ergänzend und ergänzt, erscheinen könnten. Allerdings könnten noch viele Szenen hinzugefügt werden . . ., aber sie würden immer nur an die Handlungen des Fragmentes und an einander gereiht sein, und niemals würde ein Ganzes entstehen, das sich, von innen heraus, wie organisch gebildet, darstellte" (Gräf S. 148, 22 ff.).

Luden schwärmt für den Faust. Er kennt ihn auswendig und ist gewohnt, Auseinandersetzungen am Schluß durch einen Vers daraus zu bekräftigen. Er nimmt die Dichtung, wie sie sich gibt, ohne darüber zu grübeln. Ihre Menschen sind ihm nicht Typen, Symbole, Verkörperungen abstrakter Gedanken, sondern Wesen von Fleisch und Blut, die lieben und leiden, genießen und entbehren, arbeiten und feiern, streben und verzagen. Er bedarf keiner weiteren Würze, um das Werk ganz zu genießen, keiner Gelehrsamkeit, seine Tiefen auszuschöpfen, keiner Erwartung künftiger Enthüllungen. Trotzdem ist er nicht blind gegen seine Schwächen. Das Hineinspielen des Hexenspuks steht für sein Gefühl in schneidendem Widerspruch zu der Wirklichkeitswelt, in der das Drama sich abspielt. Daß der Teufel, der Fürst der Finsternis, zum Diener eines unwirschen Herrn geworden ist und seinem Reiche so lange fernbleiben kann, nur um die Seele eines pedantischen Magisters zu holen, scheint ihm unvereinbar mit den landläufigen Vorstellungen. Daß in Fausts Brust zwei Seelen wohnen, deren eine, die göttliche, nach Erkenntnis und Wahrheit, die andere, die tierische, nach Taumel und Genuß strebt, ist nichts Ungewöhnliches und findet sich oft. Daß aber in Faust zuerst die göttliche Natur herrschend gewesen ist, und dann die tierische so alle

Gewalt an sich reißt, daß der alternde Mann zum Hexentrank greift, um zum Wüstling zu werden, und Teufelskünste aufbieten muß, um ein junges Mädchen zu verführen, das steht im Widerspruch zu aller Erfahrung und kehrt den natürlichen Lauf der Dinge um. Das hohe Streben Fausts, der ganzen Menschheit Wohl und Wehe auf seinen Busen zu häufen, verpufft in Auerbachs Keller und Gretchens Stube.

Diesen Ausstellungen gegenüber verweist Goethe mit Nachdruck auf die Idee, die „den Dichter beseelt hat, das einzelne des Gedichtes zum Ganzen verknüpft, für das Einzelne Gesetz ist und dem Einzelnen seine Bedeutung gibt" (Gräf 137, 20). Hierdurch ist Luden entwaffnet, zugleich aber auch die vielen, die die Anstöße des ersten Teiles dadurch beseitigen zu können meinen, daß sie „sich von der Handlung losreißen, eine hohe Idee hinter derselben suchen, jede Szene, ja jedes Wort symbolisch nehmen und es nach der Idee des Ganzen erklären". Der erste Teil enthüllt diese Idee nicht, also muß den zweiten abwarten, wer mit ihr rechnet.

Im Paralipomenon 1 (bei Alt S. 331), aus dem Ende der neunziger Jahre, liegt ein Versuch des Dichters vor, den Inhalt des ersten Teiles in knappe Formeln zu fassen und im Anschluß daran den des zweiten in ähnlicher Weise zu charakterisieren. In den „Goethestudien" von Max Morris ist das Verständnis dieser wichtigen Niederschrift überzeugend erschlossen worden. Es ergibt sich daraus (I 153 bis 158), daß Goethe schon vor Ablauf des 18. Jahrhunderts, also zur Zeit, wo er seinen ersten Teil für die Cottasche Ausgabe erweitert, über den Gang des zweiten in allen wesentlichen Punkten mit sich im Reinen ist. Und doch unterbleibt nicht bloß die Ausführung, sondern wird geradezu aufgegeben. Im Tagebuch von 1816 heißt es unter dem 16. Dezember: „Meine Biographie: Schema

des 2. Teils von Faust", unter dem 20.: „Schema zum 4. Band sorgfältiger geschrieben". Dies für das 18. Buch von Dichtung und Wahrheit bestimmte Schema enthält eine Inhaltsangabe vom Anfang des zweiten Teils bis zum Ende seines dritten Aktes und schließt: „Indessen altert er (Faust), und wie es weiter ergangen, wird sich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente oder vielmehr die zerstreut gearbeiteten Stellen dieses zweiten Teils zusammenräumen und dadurch einiges retten, was den Lesern interessant sein wird". „Stellen des zweiten Teiles zusammenräumen und retten", so schreibt niemand, der sich mit dem Vorsatz trägt, einen zweiten Teil zu dichten. Er wird also endgültig eingesargt. Aber der Sarg wird zur Wiege, aus dem requiescat ein resurgat.

Eine der frühesten Aufgaben, die Goethe seinem neuen Sekretär Eckermann stellt, ist die Durchsicht dessen, was zu den verschiedensten Zeiten aufgezeichnet, skizziert, fertig oder halbfertig gemacht, aber nicht veröffentlicht worden war. Eckermann bespricht alles mit ihm, übergibt ihm aber auch schriftliche Notizen, wo er es für angezeigt hält, Goethe auf wichtige Stücke dauernd hinzuweisen. Zum 18. Buch von Wahrheit und Dichtung, das die Inhaltsangabe der Fortsetzung des Faust enthalten soll, notiert Eckermann als zweifelhaft, ob sie mitzuteilen oder zurückzuhalten sei (Gräf, 198, 32). Erst eine Prüfung der fertigen Bruchstücke und Entscheidung der Frage, ob die Hoffnung auf Fortsetzung des Faust durchaus aufgegeben werden müsse, könne darüber Klarheit schaffen. Die Notiz gelangt am 10. August 1824 in Goethes Hände und bringt den Stein ins Rollen. Goethe entschließt sich im Alter von 75 Jahren, den zweiten Teil des Faust auszuführen, und hat die Genugtuung, ihn kurz vor seinem Tode zu vollenden.

Wiederholt spricht er sich während der Arbeit, die nun nicht mehr dauernd unterbrochen wird, zu Eckermann über

„die Idee des Ganzen" aus. Aber was er jetzt sagt, ist auf einen ganz andern Ton gestimmt als vor zwanzig Jahren. „Die Deutschen machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und hineinlegen, das Leben schwerer als billig . . . Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! . . . Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen" (6. Mai 1827, Gräf 394, 2—27). „Die Phantasie hat ihre eigenen Gesetze, denen der Verstand nicht beikommen kann und soll" (402, 11). „Der Faust ist doch etwas Incommensurables, und alle Versuche, ihn dem Verstand näher zu bringen, sind vergeblich" (530, 31). „Bei einer solchen Komposition kommt es bloß darauf an, daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als Ganzes immer incommensurabel bleibt" (565, 9 vom 13. Februar 1831). „Je incommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser" (395, 9). Einst konnte Schiller, sicher, beim Freunde Zustimmung zu finden, von der philosophischen Behandlung der Faustfabel sprechen, ohne die sie „ins Grelle und Formlose geht und gehen muß" (61, 29), von dem „poetischen Reif, der eine so hoch aufquellende Masse zusammenhält" (65, 30). Jetzt stellt Goethe ihn in die Reihe von Menschen, „die zu sehr von der Idee ausgehen" (483, 19). Genug, während der Arbeit am zweiten Teile verschiebt sich Goethes Stellung zu der „Idee des Ganzen" völlig. Er läßt sie fallen und begnügt sich damit, den „kleineren Welten", den einzelnen Akten einen bedeutenden und geschlossenen Inhalt zu geben. Vom vierten Akt hören wir es aus seinem Munde. „Dieser Akt bekommt wieder einen ganz

eigenen Charakter, so daß er, wie eine für sich bestehende kleine Welt, das übrige nicht berührt und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt" (564, 17). Souverän wie der Dichter Goethe seinem eigenen Erleben — Dichtung und Wahrheit —, den Überlieferungen der Geschichte, den Gestaltungen der Mythologie, steht er hier den Theorien der Ästhetik gegenüber, die er als maßgebend für sein Schaffen nicht anerkennt. Der Künstler liefert durch seine Schöpfungen dem Theoretiker die Unterlagen für seine Leitsätze, nicht umgekehrt.

Trotzdem der erste Teil, wie wir ihn heute lesen, auf eine Entstehungszeit von über dreißig Jahren, der zweite nur auf ein Viertel dieses Zeitraums zurücksieht, ist jener, allen Einschiebseln und allem gelehrten Beiwerk zum Trotz, in seinem Kern doch das geblieben, was er im ersten Entwurf war, das Werk des ganz jungen Goethe, eine dramatische Schöpfung allerersten Ranges, aus einem Guß, nach Inhalt und Form unter glücklichstem Sterne geboren. Der zweite Teil ist das Werk des alten Meisters, der, wie kein anderer reich an Lebenserfahrung, wie kein anderer vertraut mit allen Fragen der Kunst und Wissenschaft, wie kein anderer anerkannt, verehrt und gefeiert die ungestörte Muße von acht Jahren einer Dichtung zuwendet, die ihrem Stoffe und ihrer Anlage nach für jeden Gedanken, jede Einfügung, jede Abschweifung Raum gewährt. Was die Erweiterungen des ersten Teiles an politischen, wissenschaftlichen, literarischen Fragen berühren, hält sich in bescheidenen Grenzen und verdunkelt den Kern nicht, wenn es ihn auch bisweilen verdeckt. Im zweiten Teil, bei dem von einem Kern nur in bedingtem Maße gesprochen werden kann, hat der eigenwillige Gelehrte und Forscher den Dichter vielfach vergewaltigt, hat seinen Einfällen keine Zügel angelegt, seine Erörterungen nach Belieben ausgesponnen

und das Hauptziel zwar nicht aus den Augen verloren, doch Umwege dahin eingeschlagen, auf denen ihm nur ein ganz geduldiger Leser folgen kann, und auch der nur, wenn ihm kundige Führer zur Seite stehen. So ist der erste Teil auch in erweitertster Fassung und allem gelehrten Beiwerk zum Trotz doch immer eine übersichtliche Dichtung geblieben, deren Schönheiten auch dem schlichten Verstande eingehen; der zweite dagegen, der vielbrüstigen Artemis von Ephesus vergleichbar, ein Kunstwerk geworden, das auf den ersten Blick abstößt, weil es naturwidrig erscheint, und das erst dem Nahrung und Genuß und Leben spendet, der die Mühe nicht scheut, durch einen Mystagogen sich in seine Geheimlehre einweihen zu lassen. An der Wiege des ersten Teils steht der Genius, an der des zweiten die Reflexion; aus der Taufe hebt jenen die Begeisterung, diesen das Pflichtbewußtsein; jener ist erlebt, dieser erfunden.

Erlebt! Die kleine deutsche Universitätsstadt mit ihrer Mauer und ihrem Zwinger, mit ihren Kirchen und Brunnen, ihren Gassen und Giebelhäusern, mit ihren Bürgern und Soldaten, Mägden und Mädchen, Studenten und Handwerksburschen, Professores und Famuli, sie steht lebendig vor unsrer Seele, weil sie klar und warm im Herzen ihres Schöpfers lebt. In Faust und Mephisto strebt und höhnt der Dichter, er liebt und betört sein Gretchen, er spielt, graziös zugleich und malitiös, mit Frau Martes Verliebtheit wie die Katze mit der Maus, er nasführt die renommistisch hohlen Studenten, wie er den naiven Schüler lüstern einnimmt für die verlockenden Vorzüge des medizinischen Studiums. In Frankfurt, Leipzig und Straßburg hat er die Vorbilder hierzu nicht bloß mit leiblichen Augen geschaut, sondern sie durch Miterleben zu seinem Besitz gemacht. Der junge Dichter gibt sich über den Vorgang seines Dichtens keine Rechenschaft, der vollzieht sich ohne sein Zutun. Der 78jährige grübelt: „Ich empfing in meinem Innern Ein-

drücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke erhielten" (Gräf 394, 30). „Als Poet weiter nichts zu tun" als — Poet zu sein! Gehet hin, die ihr Dichter werden wollt, und tut desgleichen!

Wie anders geartet ist der zweite Teil. Seine Personen stehen nicht auf dem festen Boden der Wirklichkeit, sie wandeln im Traumland. Sein Kernstück ist der dritte Akt „Helena", mit dessen Ausführung Goethe ein Menschenalter früher begann, ehe er 1827 erschien. Welcher Art aber ist dies Kernstück, gegen das des ersten Teiles gehalten! Helena ist mit dem Chor ihrer Dienerinnen dem Hades entstiegen, Faust hat sie, wie Orpheus seine Eurydike, dem Herrscherpaare der Unterwelt abgerungen. Diese Herkunft verleugnet sie nicht. Sie bleibt trotz ihrer Lebensfülle ein Scheinbild und rückt damit die ganze Handlung in eine Scheinwelt, wesenhaft und wesenlos, wie ein Traumbild, folgerichtig unlogisch, Fernstes nähernd, Nächstes trennend, ohne Zeit und Raum, und doch nicht zeitlos, und doch greifbar, ein zwitterhaftes Wunderwerk. In der Zeitspanne desselben Aktes feiern die Liebenden ihr Beilager, wird Euphorion geboren, wächst zum Jüngling heran, erhebt sich ohne Flügel in die Luft, stürzt herab, geht ein zum Hades, ruft seiner Mutter, ihm zu folgen, und entführt sie so Fausts Armen. Helena kehrt als Schatten zurück, woher sie gekommen. Auch der Chor verschwindet, die Mädchen verlieren ihre Körperlichkeit, gehen ein in die Elemente und wirken fort als Atome der lebenschaffenden Naturkräfte. Jeder kennt Traumwirkungen. Plötzlich, wie der Traum kommt, verschwindet er, Gedachtes und Erlebtes

erzeugen ihn gemeinsam, er reißt uns hinauf zum Flug und stürzt uns zerschmettert zur Erde, alles mit unfaßbarer Schnelligkeit. Genau so verläuft das Helenaspiel, ein Frühlingsnachtstraum im Märchenlande Arkadien, voll höchster Anmut, tiefster Gedanken, blutwarmer Erlebnisse. Aber das Spiel ist nicht Selbstzweck, es verkörpern sich darin Gedanken. Eine „klassisch-romantische Phantasmagorie" nannte es Goethe, da er es gesondert als „Zwischenspiel zu Faust" herausgab. Von der Antike über das Mittelalter zur Neuzeit führt der Gang der Handlung und stellt den Ausgleich dar zwischen dem Klassischen des Altertums und dem Romantischen des Mittelalters in der Dichtung der Gegenwart, als deren Vertreter Byron-Euphorion aufzufassen ist. Schon in der symbolischen Bedeutung zeigt sich, welche Kluft die Scheinwelt des Kernstückes im zweiten Teil von der Wirklichkeitswelt der Gretchentragödie trennt.

Und in ähnlicher Scheinwelt spielen die vier übrigen Akte, die in stetem Hinblick auf Helena, den „Gipfelpunkt" des zweiten Teiles, gedichtet sind. Am nächsten hängt mit ihr der zweite Akt, die „Klassische Walpurgisnacht", zusammen. Er bildet dazu den Auftakt, denn Faust, von Mephisto nach Thessalien gebracht, findet hier den Eingang zur Unterwelt und damit die Gelegenheit, Helena heraufzuholen. Ebenso wird die Rolle der Phorkyas, die Mephisto in der Helena spielt, hier vorbereitet. Im selben Lande, wo das Idealbild jugendlicher Schönheit entstanden ist, sucht der Allverneiner das Idealbild der Häßlichkeit und entdeckt es in den „Alten", den Gräen-Phorkyaden, den grausen Töchtern der Nacht. Ihnen gesellt er sich zu, entleiht von ihnen die Maske und spielt als abstoßende alte Schloßhüterin seine Nörglerrolle im Gegensatz zu der schönen Herrin, die voll Erwartung heimkehrt, um vom Hause ihrer Ahnen von neuem Besitz zu ergreifen.

Auch am Schluß des ersten Aktes, der in das rauschende

Karnevalstreiben am Hofe des jungen lebenslustigen Kaisers führt, tritt Helena auf, zwar nur als Schatten, aus der Geisterwelt durch Fausts Magie zur Kurzweil der Hofgesellschaft heraufbeschworen, aber doch in den Farben des Lebens und in voller Schönheit. Im vierten Akte endlich, der Faust aus Griechenland in die nordische Heimat zurückführt, klingen nur vereinzelt noch Erinnerungen an Helena an. Seinen Hauptteil füllt der Krieg, in den der junge Kaiser durch einen Gegenkaiser verwickelt worden ist, und den er mit Fausts Hilfe gewinnt. Die Belehnung Fausts mit ausgedehnten Ländereien am Meeresstrande leitet zur Handlung des letzten Aktes über, in dem Helenas nicht mehr gedacht wird. Seine Helden sind ausschließlich Faust und Mephisto. Jenem ist es vergönnt, im höchsten Alter wahr zu machen, wonach er in jugendlicher Begeisterung gestrebt, in uneigennütziger Tätigkeit seinen Mitmenschen zu nützen. Als Lohn wird ihm ein Tod, der seinem Leben im Augenblicke höchster Befriedigung ein Ziel setzt und ihn mit dem früh verklärten Gretchen vereinigt. Mephisto entgeht die vielumworbene Beute, weil er den Einfluß der Sinnlichkeit bei Faust zu hoch, bei sich selbst zu niedrig einschätzt.

Es genügt, den Inhalt des zweiten Teiles einseitig und flüchtig zu überblicken, um die Gunst zu begreifen, die dem ersten so ausgesprochen zuteil geworden ist. Es genügt aber auch, die darin behandelten Fragen nur zu streifen, um seine Bedeutung als Ergänzung des Gretchendramas nicht nur, sondern auch als selbständiger Dichtung zu begreifen. Goethe selbst ist davon überzeugt, im zweiten Teile von seinem Wissen und Können das Beste gegeben zu haben. Er weiß aber auch genau, welche Aufgabe mit der Ausarbeitung des zweiten Teiles in so hohem Alter er sich selbst und seinen Freunden stellt. „Es ist keine Kleinigkeit, das, was man im zwanzigsten Jahre konzipiert hat, im zweiundacht-

zigsten außer sich darzustellen, und ein solches inneres, lebendiges Knochengeripp mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen, damit alles zusammen ein offenbares Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache" (Gräf 577, 6). „Hier (im zweiten Teil) trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwilligen, tätigen Natur allein zukommen sollte" (ebenda 607, 8). „Die Erfindung des ganzen zweiten Teiles ist wirklich so alt wie ich sage. Aber daß ich ihn erst jetzt schreibe, nachdem ich über die wirklichen Dinge soviel klarer geworden, mag der Sache zugute kommen. Es geht mir damit wie einem, der in seiner Jugend sehr viel kleines Silber- und Kupfergeld hat, das er während dem Lauf seines Lebens immer bedeutender einwechselt, so daß er zuletzt seinen Jugendbesitz in reinen Goldstücken vor sich sieht" (ebenda 516, 10). „Nun sollte und konnte dieser zweite Teil nicht so fragmentarisch sein, als der erste. Der Verstand hat mehr Recht daran („und in diesem Sinne mußte dem vernünftigen Leser mehr entgegengearbeitet werden" 598, 19). . . . Wenn es (das Ganze) noch Probleme genug enthält, indem, der Welt- und Menschengeschichte gleich, das zuletzt aufgelöste Problem immer wieder ein neues, aufzulösendes darbietet, so wird es doch gewiß denjenigen erfreuen, der sich auf Miene, Wink und leise Hindeutung versteht. Er wird sogar mehr finden, als ich geben konnte" (ebenda 586, 8).

Es geht nicht an, einen gewiesenen Schatz ungehoben zu lassen, weil der Zugang dazu nicht eben ist. Jeder Primaner eines humanistischen Gymnasiums kennt von Homers Ilias mehr, als der gebildete Deutsche im Durchschnitt von Goethes Faust. Auf der Schule den zweiten Teil zu lesen, verbietet sein Umfang und sein Gedanken-

gewicht. Sollte im Gymnasium der Zukunft dem Deutschen ein größerer Raum zugewiesen werden können, dann ließe sich der zweite Teil, wenn auch nicht lesen, so doch inhaltlich durcharbeiten, insofern ein Querschnitt durch das Ganze gegeben und Einzelnes, z. B. die Helena, ausführlich durchgenommen werden könnte. Aber auch dann noch verbliebe die Aufgabe, das größte deutsche Dichterwerk zu einem Gemeingut der Nation zu machen, den der Schule Entwachsenen. Der Deutsche hat kein National*epos*, wie der Grieche die Ilias, der Römer die Aeneis, der Italiener die Göttliche Komödie. Sein Nibelungenleid kennt er nicht aus dem Epos, dessen Ursprache nur wenigen zugänglich ist, sondern aus der Spiegelung in Richard Wagners Nibelungenring. Er muß also, will er anders seines Deutschtums sich bewußt bleiben oder wieder bewußt werden, sich an sein National*drama* halten und dieses als Ganzes würdigen und im einzelnen verstehen lernen.

III. Das klassisch-romantische Zwischenspiel Helena, der „Gipfel" des zweiten Teils

Am 23. September 1800 schreibt Goethe aus Jena an Schiller: „Meine Helena ist die Zeit auch etwas vorwärts gerückt. Die Hauptmomente des Plans sind in Ordnung, und da ich in der Hauptsache Ihre Beistimmung habe, so kann ich mit desto besserem Mute an die Ausführung gehen. Ich mag mich diesmal gern zusammenhalten und nicht in die Ferne blicken; aber das sehe ich schon, daß, von diesem Gipfel aus, sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigen wird". In seiner Antwort vom selben Tage nimmt Schiller Goethes Gedanken und Bild auf: „Dieser Gipfel, wie Sie ihn selbst nennen, muß von allen Punkten des Ganzen gesehen werden und nach allen hinsehen" (Gräf, Goethe über seine Dichtungen IV (Drama II) 98,15 und 99,29).

Es ist zweckmäßig, sich diesen Gipfel darauf hin anzusehen, was ihn zu einem Ausblicke nach vorwärts und rückwärts geeignet macht.

In allen drei Phasen der Arbeit am Faust, im Anfang der siebziger Jahre bei seiner Entstehung, um die Jahrhundertwende beim Abschluß des ersten und ausgangs des dritten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts beim Abschluß des zweiten Teils nimmt in der Gedankenreihe des Dichters Helena einen bevorzugten Platz ein. Sie spielt bereits in die ersten Konzeptionen des Faustdramas hinein, wird in der Zeit, wo Schiller auf Vollendung des Faust

dringt, von allen Akten des zweiten Teils allein ein tüchtig Stück „vorwärts gerückt" und ist schließlich der zuerst vollendete und zu Goethes Lebzeiten allein vollständig gedruckte Akt des Ganzen.

Helena ist unter den Händen des Dichters zu einem Ganzen im Ganzen geworden, das eine Sonderveröffentlichung nicht nur vertrug, sondern als Kernpunkt, an den sich alles Übrige ankristallisieren sollte, in gewissem Sinne forderte. Im Faustbuch und im Puppenspiel ist die Helenaepisode eine unter vielen gleichartigen, bei Goethe wächst sie sich zu einem alles überragenden Baum aus, dessen Wipfel seinen Schatten weithin wirft und dessen Wurzeln sich tief in den Nachbarboden einsenken.

„Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust" so lautet der Titel in der ersten Ausgabe. Er läßt deutlich die doppelte Absicht des Stückes erkennen. „Zwischenspiel" bezeichnet ein in sich abgeschlossenes Spiel, dazu bestimmt, als Glied einem andern eingefügt zu werden und als solches seine Selbständigkeit aufzugeben. Auch der erste Teil des Faust hat sein „Zwischenspiel", nur nennt es Goethe nicht mit dem deutschen sondern mit dem italienischen Namen: „Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit. Intermezzo". Zwischen beiden aber besteht ein grundlegender Unterschied. Der „Walpurgisnachtstraum" hat mit „Faust" ursprünglich gar nichts zu tun, ist weder für ihn bestimmt noch für irgend eine seiner Szenen von Bedeutung, kann also ohne jede Beeinträchtigung der Ökonomie des Ganzen fortfallen; mit „Helena" aber steht und fällt der zweite Teil, ohne sie wäre er eine zwar stattliche, aber zusammenhanglose Ruine. Und doch haben beide Zwischenspiele gewisse Berührungspunkte. Beide wählen für den Ausdruck ihrer Gedanken die Form einer Hochzeit, beides sind Sommernachtsträume, bei beiden hat Shake-

speare Pate gestanden, im nordischen unverhüllter, versteckter im griechischen, in beiden streben die einen Ehebund schließenden Teile auseinander, beide Spiele haben einen symbolischen Hintergrund. Im „Walpurgisnachtstraum" wird die Wiedervereinigung des schmollenden und lang getrennten Ehepaars Oberon und Titania durch einen der an allen Höfen beliebten Maskenzüge gefeiert. Elfenkönig und -königin erscheinen mit ihrem Gefolge und ihrer Hofkapelle, die, zur Feier des Tages, durch Dilettanten verstärkt, mit ihren Klängen den Vorbeizug der geladenen und ungeladenen Gäste begleitet, nicht ohne durch besonders auffallende Erscheinungen des Zuges sich in ihrer Aufmerksamkeit stören und aus dem Takte bringen zu lassen, wofür ihr jedesmal ein kräftiger Rüffel des Kapellmeisters zuteil wird. Es geht eben in Übereinstimmung mit dem Gebaren des elfischen Königspaares, das den Maßstab höfischer Sitte keinesfalls verträgt, wenig zeremoniell zu. Es herrscht durchaus der demokratische Ton, der im Gefolge der französischen Revolution auch an Fürstenhöfen aufkommt. Der Maskenzug besteht aus Gelehrten, Literaten und Künstlern, die ihr Sprüchlein hersagen und sich darin selbst charakterisieren und — karikieren. Es ist die Luft literarischer Fehde, die hier weht, begreiflich in einer Strophenfolge, die in der Xenienzeit entstanden und für Schillers Musenalmanach von 1797 bestimmt war, in dem ja das Dichterpaar den Kampf gegen die Kleinen, die Dilettanten und Dichterlinge, aufnahm. Somit darf auch die Wiedervereinigung der getrennten Gatten – Oberon hat im Norden, Titania im Süden geweilt — auf den Ausgleich eines literarischen Gegensatzes gedeutet werden. „Norden und Süden bedeutet Goethe zwei verschiedene Welt- und Kunstanschauungen, zwei Pole des Menschlichen. Wie er selbst sie bald zu vereinigen suchte . . . ., so wird nun auf diesem literarischen Feste der Bund gefeiert zwischen

dem männlichen und weiblichen Elemente in der Poesie, dem Nordischen und Südlichen, zwischen Germanischem und Romanischem, Romantischem und Klassischem, Sentimentalem und Naivem, Geist und Form und wie die Formeln alle heißen, in denen der eine große Urgegensatz sich ausprägt" (Max Morris, Goethe-Studien[2] I 63). Diese symbolische Deutung bleibt zu Recht bestehen, auch wenn sie mehr aus der Anlage der Dichtung als aus ihren einzelnen Teilen hervorgeht. Denn Goethe hat den Walpurgisnachtstraum, als Schiller seine Aufnahme in den Musenalmanach ablehnte, nachträglich in die Faustdichtung aufgenommen und hierzu seinen Umfang um das Doppelte gesteigert, also eine Menge Einzelheiten hineingebracht, die vom ursprünglichen Gedanken sich entfernen. Das Intermezzo konnte einen Platz nur in der Blocksbergszene finden, wo für literarische Gänge der Weg schon geebnet war, und dem Hoffeste des Satans, zu dem alle Welt eilt, brachte eine Liebhabertheater-Aufführung mit bunten Masken und beißenden Anspielungen eine erwünschte standesgemäße Erweiterung. Die nachgedichteten Strophen zielen daher nur auf eine Verzahnung des Traumes mit dem Hexenspuk der Walpurgisnacht ab und verdecken seinen Grundgedanken durch ihre ganz anders geartete Masse. Immerhin klingt er auch aus Einzelheiten noch heraus. Ein nordischer Künstler z. B. sagt:

„Was ich ergreife, das ist heut
Fürwahr nur skizzenweise;
Doch ich bereite mich bei Zeit
Zur italienischen Reise,"

erhofft also Abschluß seiner nordischen Skizzen erst von einem Aufenthalt im Süden, ganz nach berühmten Vorbildern.

Was als Grundgedanke aus dem Intermezzo „Walpurgisnachtstraum" erst durch eine Untersuchung heraus-

geholt werden muß, trägt das Zwischenspiel Helena an der Stirn geschrieben: „Klassisch-romantische Phantasmagorie" d. h. Ausgleich zwischen dem Klassischen und Romantischen in einem Geisterspiel. Das Fremdwort entlehnt Goethe nicht dem Altgriechischen, dem es fehlt, sondern dem Französischen, wo es zunächst zur Bezeichnung des optischen Versuches gebraucht wird, hellbeleuchtete Gegenstände durch Spiegel auf dunklem Hintergrunde in voller Farbe und Körperlichkeit erscheinen zu lassen. Aus *φάντασμα* = „Erscheinung" und *ἀγοράομαι* = „in einer Versammlung reden" gebildet, bedeutet es also wörtlich „redende Erscheinung", Gespensterbeschwörung, Geisterspiel. Für das Helenaspiel ist der Ausdruck sehr bezeichnend. Denn geisterhaft sind seine meisten Figuren, allen voran die Hauptträgerinnen der Handlung, Helena und ihr Gefolge, der Chor mit seiner Führerin Panthalis. Aus dem Reiche der Schatten, der Idole (*εἴδωλον* = „Schattenbild") auf die Oberwelt zurückgeführt, haben sie durch den Aufstieg zum Tageslicht zwar Leib und Seele, Form und Farbe, Empfindung und Willen wiedergewonnen, aber es erscheint alles wiedergewonnene Leben wie gedämpft, unsicher, nur auf Zeit geliehen. So lebendig uns Helena vor Augen steht in ihrer Anmut als Frau, in ihrer Fügsamkeit als Gemahlin, in ihrer Würde als Gebieterin, im Grunde fehlt es ihr an der frischen Entschlußkraft und an der Widerstandsfähigkeit einer starken Persönlichkeit. Wundervoll, wie in dieses scheinbar echte Leben etwas Schattenhaftes, in dieses entschlossene Handeln ein hemmendes Tasten, in dieses bewußte Genießen ein geheimnisvolles Entsagen hineinspielt. Man ist nicht überrascht, wenn schließlich eine solche Persönlichkeit sich zum Idol verflüchtigt.

Was ist klassisch, was romantisch? Die Begriffe liegen nicht von vornherein fest, sie schwanken, klären sich im Kampfe mit einander, verwischen und verwirren sich wieder,

entziehen sich proteusartig jeder straffen Bestimmung und können auch heute noch nicht auf eine kurze Formel gebracht werden. Goethe allerdings glaubte in seinen letzten Lebensjahren eine solche gefunden zu haben: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, das Romantische das Kranke" (2. April 1829 mit Eckermann, bei v. Biedermann, Goethes Gespräche[2] IV 81). Allein hiermit ist keine begriffliche Erklärung, sondern eine ganz allgemeine, wissenschaftlich nicht verwendbare Bezeichnung des Gegensatzes aufgestellt, der Knoten ist nicht gelöst, sondern durchhauen. So muß denn der Versuch gemacht werden, aus zerstreuten Andeutungen ein Bild von Goethes Stellung zu dieser Frage zu gewinnen, die lange Zeit die literarische Welt so tief und leidenschaftlich bewegte.

„Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und soviel Streit und Spaltungen verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen, Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies mir, daß ich selber wider Willen romantisch sei und meine Iphigenie, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und in antikem Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte" (1830 zu Eckermann, v. Biedermann, Gespräche IV 251). Das Hauptbekenntnis des greisen Dichters zur Frage! Danach läßt sich der Gegensatz von klassisch–romantisch fassen als abjektiv–subjektiv, naiv–sentimental, antiker Sinn-Vorwalten der Empfindung. Zweifellos eine Reihe klärender Bestimmungen. Aber was ist „in antikem Sinne"? Die negative Antwort gibt Goethe: wo nicht die Empfindung vorwaltet, die positive hält er hier zurück, man findet sie aber anderswo. „Den Unter-

schied, der jetzt gang und gebe ist zwischen Romantischem und Klassischem, verwarf er (Goethe) .... Denn alles, was vortrefflich sei, sei eo ipso klassisch, zu welcher Gattung es auch gehöre. Noch eher wollte er einen Unterschied zwischen Plastischem und Romantischem gelten lassen" (1804 mit H. Voß, a. a. O. I 342). Das Plastische wendet sich an die Anschauung, das Romantische an die Empfindung, jenes spricht zur Einbildungskraft in festen, abgeschlossenen Formen, dieses in unbestimmten, verschwimmenden Umrissen, jenes zwingt die Phantasie in sichere Bahnen, dieses läßt ihr Spielraum zu eigener Tätigkeit. Die plastische Kunst ist ein Kind des Südens mit seiner klaren Luft, die alle Umrisse scharf hervortreten läßt, die romantische ein Kind des Nordens, in dessen Nebel Linien und Farben sich verlieren. Ein Beispiel mag das Gesagte veranschaulichen. Wir übersetzen die erste Strophe der schönen Winterode des Horaz I 9 zuerst wörtlich und versuchen dann, sie ins Romantische umzudichten.

Du siehst, wie drüben starren von tiefem Schnee
Soraktes Höh'n, wie kaum noch die schwere Last
Die Wälder mühsam tragen, auch die
Flüsse gehemmt sind von scharfem Eise.

Das romantische Gegenstück dazu wäre etwa:

Der Berge Höhen träumen
In wohligem Wintertuch,
Festlich auf allen Bäumen
Prangt Weihnachtsschmuck im Luch.
Des Flusses rüstig Rauschen
Schläft in kristallener Hut,
Und still die Fischlein lauschen
Dem Schlummerlied der Flut.

Schon das musikalische Element des Endreimes, den die antike Dichtkunst nicht kennt, verleiht der modernen

Strophe den weicheren, wärmeren Ton, auf den ihr Inhalt gestimmt ist. Der römische Dichter sieht das Naturbild objektiv mit dem Auge eines nüchternen Betrachters, dem die schneebedeckte Landschaft wohl die Behaglichkeit des geheizten Zimmers und eines wärmenden Trunkes vor die Seele ruft und ihn mahnt, des Lebens Freuden zu genießen, so lange des Lebens Winter noch nicht gekommen ist, sonst aber die Seele nicht tiefer erregt. Die Nachdichtung dagegen stattet die fühllose Natur mit Empfindungen aus, wie sie des Menschen Seele erfüllen, die nun ihrerseits wiederum seelische Teilnahme des Menschen an den Naturvorgängen hervorrufen und beide einander näher rücken. Es ist die Stimmung, der Faust in den unvergleichlichen Worten an den Erdgeist Ausdruck (3217) leiht:

> Erhabner Geist, Du gabst mir, gabst mir alles,
> Warum ich bat . . . .
> Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
> Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
> Kalt staunenden Besuch erlaubst Du nur,
> Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust
> Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.

Hier klafft zwischen Goethescher und antiker Naturanschauung eine unüberbrückbare Kluft. Wer in jeder Quelle, jedem See, auf jedem Baume, jedem Berge eine Gottheit sieht, der kann sich der unbeseelten Natur nicht wie einem Freunde an die Brust werfen, der bleibt vor ihr in ehrfürchtiger Ferne stehen, der gibt sich nicht hin, sondern betet an, der liebt nicht, sondern fürchtet. Schiller hat schon recht, auch Goethe ist Romantiker, selbst da, wo er sich der Antike am engsten anschließt, in Iphigenie und Tasso. 1764 war Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, wenige Jahre später die Übersetzung von Macphersons Ossian erschienen. Beide Offenbarungen rangen um die

Seele des jungen Dichters, und mit seinem Werther konnte zu Zeiten Goethe sagen: „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt". Schließlich hat zwar Homer den Sieg davon getragen, aber schon Goethes Stellung zur Natur bewahrte ihn zu seinem und unserm Glück davor, der Antike als alleinigen Führerin zu folgen. Stets ist ihre kühle Klarheit durch Wärme der Empfindung gemildert.

Der bildenden Kunst des Altertums freilich hat Goethe zu allen Zeiten vorbehaltlose Bewunderung gezollt. Das aber hängt gleichfalls mit seiner Stellung zur Natur zusammen. Denn wie ihm die Natur als Künstlerin gilt, die nach ewigen, wahren Gesetzen schafft, gelten ihm die Werke der griechischen Künstler als „höchste Naturwerke, von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht" (Italienische Reise). Er hat das im einzelnen nicht ausgeführt, aber sein Gedankengang läßt sich leicht erraten. Die bildende Kunst der Griechen ist die einzige, deren Schöpfungen übernatürlich aber nicht unnatürlich sind. Die übermenschliche Kraft der Gottheit vor Augen zu stellen, dies höchste Ziel aller Kunst zu erreichen, greifen die übrigen Kulturvölker des Altertums zu Mitteln, die von den organischen Schöpfungen der Natur weit abführen. Die indische Kunst vervielfacht die Arme und Köpfe ihrer überirdischen Wesen, die assyrische und ägyptische schafft Mischwesen, in denen Organe des Menschen und des Tiers zu reizvollen, immer aber naturwidrigen Gestalten vereinigt sind. Imponierend wirken sicherlich die dämonischen Türhüter assyrischer Königspaläste, die geflügelten Stiere mit dem hornbewehrten Menschenhaupte, übernatürliche Wesen, die mit der Stärke des Stiers die Schnelligkeit des Vogels und den Verstand des Menschen paaren sollen. Aber es sind Bildungen, die nur den naiven Beschauer mit Grauen, den überlegenden aber mit Verwunderung über die Unmöglichkeit solcher Wesen erfüllen.

Wenn Phidias es unternimmt, in seinem olympischen Zeus den Vater der Menschen und Götter sterblichen Augen zugänglich zu machen, so geht er zwar in seinen Abmessungen weit über Menschenmaß hinaus, bleibt aber bei seiner Bildung durchaus im Rahmen der Gesetze, die für den menschlichen Organismus durch die Natur aufgestellt worden sind. Das Geheimnis seines Genius bleibt es, wie er nicht bloß im Körperlichen der Natur nachzuschaffen, sondern auch die geistigen Eigenschaften, die Majestät des Herrschers, die Kraft des Hüters, die Strenge des Rächers, die Milde des Vaters so zu vereinigen verstanden hat, daß vor diesem Bilde das Vertrauen auf göttliche Macht und Hilfe in jedem Hellenen eine Steigerung erfuhr.

So hat in Goethes Entwicklung die klassische und die romantische Art, die Dinge zu sehen, ihm selbst zum Teil unbewußt, ihren Ausgleich gefunden, wenngleich zeitweise die eine oder die andere überwog. Bewußt aber spricht er im Alter aus: „Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne" (1827 an Iken, Gräf 412). Denn die Namen waren zu einem Schlagwort, zu einem Panier geworden, unter dem man nicht mehr für die Sache sondern für die Partei kämpfte, und das Gute am Gegner nicht, weil er es nicht besaß, übersah, sondern weil er eben der Gegner war. Hier will Goethe durch seine Helena versöhnend eingreifen, indem er zeigt, wie das Erbteil des Altertums auch für die Gegenwart unentbehrlich ist, wie Klassisches und Romantisches nicht unüberbrückbare Gegensätze sind, sondern zu einem harmonischen Ganzen sich verschmelzen lassen. Vom Altertum, so sagten wir oben, über das Mittelalter zur Gegenwart führt das Helenaspiel und schließt mit einem Hymnus auf Lord Byron, in dem Goethe die vollendete Verkörperung des Ausgleichs sieht.

Helena ist aus dem verführerischen Weibe der Faust-

fabel, das der Magier kraft seines Rechtes auf Genuß vom Teufel in seine Arme fordert, aus der succuba (Beischläferin) des Mittelalters, die der Lüstlinge Sinne erregt, zum Bilde hellenischer Schönheit geworden, nicht einer unberührbaren, die griechischer Vorstellungsart fremd und erst im Marienkultus geschaffen worden ist, sondern einer hohen Frau, die sich dem Würdigen neigt, der um sie wirbt und sie erringt. Und wie sie zum Symbol wird, wird es auch Faust, der Germane, der lange das Bild hellenischer Schönheit im Herzen trägt, Mühe und Gefahren nicht scheut, sich ihm zu nähern, und es endlich, das lang versunkene und vergessene, aus dem Schattenreich wieder zum Leben erweckt. Nicht zu dauerndem. Die Göttin hellenischer Schönheit wandelt nicht mehr auf der Erde, und auch ihrem Lieblinge Helena gestattet sie Erdenwallen nur auf kurze Zeit, nur so lange, bis sie eine neue Verbindung eingegangen ist, aus der eine junge Schönheit, frühsterbend wie Achill, hervorgeht. Aber ihr Gewand läßt sie zurück, das einst ein Echo war der Formen ihres schönen Leibes und einen Abglanz der vergangenen Schöne denen übermittelt, die sie zu fühlen, zu deuten, zu nützen verstehen.

Halte fest, was Dir von allem übrig blieb.
Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbaren Gunst und hebe dich empor:
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, solange du dauern kannst.

„Helenas Gewande umfangen Faust, heben ihn in die Höhe und tragen ihn zurück in die Heimat zu neuer Tat, zur endlichen Erlösung. Auch uns ist Helena gestorben,

auch unter uns wandelt nicht mehr die Göttin hellenischer Schönheit. Aber ihre Schöpfungen hat sie uns gelassen, den Tempel des olympischen Zeus und den Parthenon des Perikles, den delphischen Wagenlenker und den Hermes des Praxiteles, die sidonischen Sarkophage und den pergamenischen Altar, die Epen Homers und das attische Drama, Herodot und Thukydides, Lysias und Demosthenes, Plato und das Neue Testament. So viel Worte, so viel Schönheit!" (A. Trendelenburg in „Das Gymnasium und die neue Zeit". Teubner 1919 S. 140).

Dies ist die Höhe des Gipfels, auf den die Pfade der beiden voraufgehenden Akte hinauf, und von dem herab die des vierten führen. Zur Unterhaltung der Hofgesellschaft verlangt der junge Kaiser die Beschwörung des Schattens der schönsten Frau. Ins raumlose Reich der Urgebärerinnen, der Ideen, der „Mütter" wagt Faust die Fahrt auf unbetretenem Wege, den der Teufel wohl weisen, aber nicht selbst gehen kann. Er führt Paris' und Helenas Schatten herauf, vernichtet aber das schöne Bild selbst, da er, von leidenschaftlichem Verlangen überwältigt, seine Hand nach ihm, dem Unberührbaren ausstreckt. Augenblicklicher Aufwallung, stürmischem Verlangen ergibt sich die Schönheit nicht; es genügt nicht, die Hand nach der Frucht auszustrecken, um sie zu brechen. Der Weg zu ihr führt durch Tiefen und über Höhen, die die Aussicht verdecken und den Wanderer erst nach manchem Irrgang ans Ziel kommen lassen.

Nicht in deutschen Landen ist griechische Schönheit zu finden, wer ihrer froh werden will, muß sie in ihrer Heimat suchen. Nach Thessalien führt der Weg, der Wiege hellenischer Sagen- und Zauberwelt. Im Gewirr der klassischen Walpurgisnacht, wenn sich zu nächtlicher Festfeier die niederen Geister der griechischen Götterwelt ein Stelldichein geben, wie in der nordischen die Geister des

Satansreiches auf dem Blocksberg, forscht Faust nach dem Wege zur Unterwelt. Ihn kann Mephisto nicht weisen, da die heidnische Dämonenwelt eigenen Gesetzen folgt und dem nordischen Teufel keine Gewalt einräumt. Endlich findet er ihn und gelangt, von Manto geführt, zum Throne der Unterirdischen. Daß sein Hadesgang erfolgreich ist, verschweigt der zweite Akt. Das Reich der Nacht hat Faust aufgenommen und entzieht ihn sterblichen Blicken. Erst zu Beginn des dritten Aktes zeigt Helenas Erscheinen, daß Faust sie dem Orkus abgerungen hat.

Der vierte Akt setzt da ein, wo wir Faust im dritten verlassen haben. Helenas Gewande, in Wolken aufgelöst, haben ihn in die Höhe gehoben und auf einer einsamen Felskuppe seiner nordischen Heimat niedergesetzt. Das Wolkengewand löst sich von ihm ab, steigt in dicht geballter Masse empor und gestaltet sich, seinen Zug nach Osten nehmend, zu einem majestätischen Frauenbild. Es ruht auf sonnenbeschienenem Pfühl, groß, königlich, schön, Helenas Abbild. Dann verliert es die Form und lagert in breiter Wand am östlichen Himmel, ein heller Spiegel großer flüchtiger Tage und Gedanken. Fausts Brust und Stirn aber umspielt ein lichter Nebelstreif, der zögernd sich von ihm trennt und, endlich losgelöst, sich zu einer jugendlichen Mädchengestalt formt. Das Bild der keuschen, milden Morgenröte kühlt das vom Sonnenglanz siegender Frauenschönheit geblendete Auge Fausts, der Formenpracht der griechischen Heroine tritt die Seelenschönheit des deutschen Mädchens gegenüber und trägt den Sieg davon. Das Bild löst sich nicht auf, wie das der königlichen Frau, bleibend haftet es in Fausts Auge und Herzen und nimmt das Beste seines Innern mit sich fort. Hiermit ist der Kampf in Fausts Seele entschieden, seine Rettung durch Gretchens Liebe eingeleitet, die Brücke zum versöhnenden Schluß des Dramas geschlagen.

Das Echo der klassisch-romantischen Phantasmagorie verhallt. In deutschem Empfinden wie in deutscher Kunst kann sich klassische Formenschönheit ohne Gefühlsinhalt nicht dauernd behaupten, wie andererseits die romantische Neigung zur Formlosigkeit des Regulativs klassischer Gesetzmäßigkeit nicht entbehren kann. Das ist Goethes Glaubensbekenntnis, das wir seiner Helena entnehmen. Anders urteilt Gundolf (Goethe 521): „Die Helena ist dem Gehalt wie der Form nach der vollendete Sieg des klassizistischen Goethe über den titanischen und sentimentalischen .... Erzogen an der griechischen Plastik und Metrik und der römischen Architektur, ausgebildet unter dem Einfluß des klassizistischen Gattungsbegriffs, produktive Anwendung von Goethes Gedanken über die Chorgesänge des antiken Dramas, hält die Helena die lebenumbildende Wirkung fest, die das klassische Altertum, die Schau der kanonischen Schönheit auf den titanisch-sentimentalen Genius hervorgebracht hat". Gewiß, aber das Klassische ist doch nur die eine Seite der Münze; die Kehrseite, das Romantische (Sentimentale), — das Titanische geben wir bei dem fast Achtzigjährigen preis — bleibt bei diesem Werturteil unberücksichtigt. Mit dem Augenblicke, wo Faust, der mittelalterliche Ritter, zur Griechin Helena in den Burghof tritt, kündigt sich, schon in der Form, die Wandlung an. Die Handelnden steigen vom Kothurn des iambischen Trimeters der griechischen Tragödie herab — nur vereinzelt wird er später noch angeschlagen —, die Reimstrophe tritt in ihre Rechte und Helena selbst empfindet, daß dieser Wohlklang ihrem Ohre schmeichelt.

Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns (Lynkeus) mir seltsam klang, seltsam und
freundlich.
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,

Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Und gar der „opernhafte Teil“ des Stückes mit seiner vollstimmigen Musik zu seinen Reimstrophen, mit seinen Duetten und gereimten Chören, wie weit entfernt er sich von klassischen Vorbildern! Auch eine förmliche Absage ans Griechentum fehlt nicht, wenn Phorkyas-Mephisto zu den Griechenmädchen des Chores sagt:

Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei,
Eurer Götter alt Gemenge,
Laßt es hin, es ist vorbei.
Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Hier wird selbst der Teufel sentimental. So könnte man mit vollerem Rechte Helena als den Sieg des sentimentalen Goethe über den klassizistischen bezeichnen. Und aus dem wiederholten „Halte fest“ spricht nicht die Zuversicht, als werde Helenas Erbe gegenüber den starken Ansprüchen der Gegenwart ungeschmälert bestehen bleiben. Wir erfahren es heute im Kampfe zwischen Idealismus und Materialismus, zwischen Hellenen- und Barbarentum, zwischen Persönlichkeit und Masse, wie richtig der Seherblick des Dichters die Gefahr erkannte.

IV. Die Mummenschanz

„Am ganzen Faust erst haben wir den Dichter" könnte man im Anschluß an einen Vers Goethes sagen. Am ganzen Faust, wie er nach Abschluß des zweiten Teiles im Todesjahre des Dichters vorlag. Im „Urfaust" aus dem Anfang der siebziger Jahre gährt noch der wilde Most, der den kräftigen Wein wohl vorherahnen aber nicht erkennen läßt; im „Fragment" von 1790 kosten wir den „Federweißen", der schon mundet, obwohl er unfertig und trübe ist; in der „Tragödie" von 1808 trinken wir den spritzigen Mosel, dessen belebende Säure der Zunge schmeichelt und das Verlangen nach mehr erweckt; erst im ganzen Faust von 1832 schlürfen wir den fertigen edlen Rheinwein, der würzig die Kehle hinabrinnt, den Körper erwärmt und stärkt und Leib und Seele mit wohligem Behagen erfüllt. Hier erst offenbart sich das volle, reife Dichterleben, das durch Selbstzucht und Erfahrung, durch Arbeit und Genuß zu jener Harmonie sich durchgerungen hat, die dem Deutschen als Vollendung seiner selbst vor Augen steht.

Der ganze Goethe! Nicht bloß der Denker und Forscher, der Beobachter und Richter, der als Faust und Mephisto von hoher Warte aus der Menschen Treiben voller Teilnahme, aber mit scharfem Blick auch für die Schwächen überschaut, sondern auch der Alltagsmensch, der Beamte und Hofmann, der, in die engen Kreise der Berufspflicht und Gesellschaft gebannt, sich in andere schicken, der über seine Gedanken und Gaben die freie Verfügung zu Zwecken aufgeben muß, die nicht immer in der Richtung seiner Ziele und Wünsche liegen.

Ein Vierteljahrhundert (1791—1817) liegt die Leitung

des Weimarer Theaters in Goethes Händen. Seine aufrichtige Verehrung der fürstlichen Familie, seine engen Beziehungen zur Gesellschaft, seine intime Kenntnis aller Persönlichkeiten und Vorgänge des Schlosses wie des Theaters bringen es mit sich, daß er die Seele aller Festlichkeiten wird, zu denen die Gedenktage des Hofes oder fürstliche Besuche reichlichen Anlaß geben. Aufführungen auf der Bühne im Schlosse, Sing- und Festspiele, Maskenzüge, Theaterreden in Versen drängen einander in buntem Wechsel, und immer ist es Goethe, der aus dem unerschöpflichen Born seiner Gedanken, seiner Bilderkenntnis, seiner Gestaltungskraft die Stücke, Gruppen, Aufzüge, Pro- und Epiloge liefert. Zwar läßt er manch hartes Wort über diese ihm aufgezwungene Tätigkeit fallen, allein im Grunde ist sie doch seinem Wesen gemäß und sicherlich nicht ohne Befriedigung für ihn gewesen. Besitzt er doch die Gabe und Freude am Improvisieren wie kein zweiter. Wer wie er fähig ist, Gedankensplitter scharf zu schleifen, geschmackvoll zu fassen und zu farbensatten Gebilden aneinanderzureihen, dem muß ja ein Aufzug, bei dem jede Maske sich durch einen knappen Spruch einführt und selbst charakterisiert, den erwünschtesten Anlaß geben, seiner Kunst sich zu eigner und andrer Freude zu bedienen. Wir werden daher Goethes mißmutige Äußerungen weniger als Erleichterungen eines tatsächlich bedrückten Herzens denn als Augenblickserzeugnisse einer vorübergehenden Laune auffassen dürfen. Und hierfür finden wir einen vollgültigen Beweis in der Mummenschanzszene des Kaiserhofaktes. Der eingehenden und feinen Ausgestaltung, die Goethe ihr gegeben hat, widerstrebt die Handlung des Aktes durchaus, denn sie wird dadurch nur aufgehalten. Es ist also die Mummenschanz als solche, die dem Dichter Freude macht und die unter seinen Händen zu einem Umfang sich auswächst, der sie zu einem für sich bestehenden, mit dem übrigen nur lose zusammen-

hängenden Ganzen macht. So paßt sie sich vollkommen dem Grundsatze an, den Goethe für den zweiten Teil des Faustdramas aufstellt. Gewiß sollen die fünf Akte im Hinblick auf das ganze Drama geschaffen werden, aber jeder soll in sich abgerundet sein und als selbständiges Kunstwerk gefallen. Die Brücken, die den einen mit dem andern verbinden, sind vorhanden, aber nicht als eigene, in die Augen fallende architektonische Gebilde, sondern als Gelenkbänder, die sich suchen lassen, nicht aufdrängen und mitunter vom üppigen Wuchs der Hauptglieder so vollständig überwuchert werden, daß sie nur noch in Rudimenten nachweisbar sind.

In dem großen Maskenzug seiner Altersdichtung zieht Goethe so zu sagen die Summe seiner Tätigkeit als Hof- und Gelegenheitsdichter. So fremdartig er berührt, tritt man ihm ganz unvorbereitet gegenüber, so verständlich und zugänglich wird er, wenn man seine Vorgänger einigermaßen kennt. Denn man gewahrt mit Überraschung und Freude, wie in ihnen die Personifikationen, Typen und Allegorien wurzelhaft vorgebildet sind, die in der Altersdichtung so volles und reiches Leben gewonnen haben.

In der Vorbemerkung zu den „Maskenzügen" schreibt Goethe: „Die weimarischen Redouten waren besonders von 1776 an sehr lebhaft und erhielten oft durch Maskenerfindungen einen besonderen Reiz . . . . . Leider sind die meisten Programme sowie die zu den Aufzügen bestimmten und dieselben gewissermaßen erklärenden Gedichte verloren gegangen, und nur wenige werden hier mitgeteilt. Symbolik und Allegorie, Fabel, Gedicht, Historie und Scherz reichten gar mannigfaltigen Stoff und die verschiedensten Formen dar."

Veröffentlicht sind die Begleittexte zu 14 Maskenzügen, bis auf einen alle in gebundener Rede*). Dieser, der dritte, „Der Geist der Jugend. Pantomimisches Ballett, unter-

*) Jubil.-Ausg. IX 302—375, Bong XII 103—165.

mischt mit Gesang und Gespräch. Zum 30. Januar (Geburtstag der regierenden Herzogin) 1782" weicht von den übrigen durch seinen umfangreichen prosaischen Dialog und eine Menge ausführlicher szenischer Anweisungen ab, die Goethe in seinen Dramen je länger desto mehr eingeschränkt und so kunstvoll als lebendig in die Reden der handelnden Personen verflochten hat. Darsteller und Zuschauer stehen bei diesen Maskenzügen in engsten Beziehungen zu einander, der Unterschied zwischen Bühne und Parkett ist verwischt, oft genug sind die Festgeber zugleich die Festschauspieler, Schein und Sein, Spiel und Ernst fallen zusammen. Was auf der Bühne vorgeht, findet innigen Widerhall in den Herzen der Hörer, jede Anspielung zündet, auch der gedankenreichste Spruch begegnet vollem Verständnis, der Funke, der von den Darstellern ausgeht, kehrt als belebender Beifall zu ihnen zurück, genug, es bildet sich eine frohsinnerfüllte Atmosphäre, die es ohne weiteres verständlich macht, wie ein Goethe sich ein Menschenalter hindurch in den Dienst solcher Sache stellen konnte. Ein paar Proben aus dem „Aufzug des Winters. Zum 16. Februar 1781":

Das Karneval

Mich ergötzen viele Lichter,
Mehr noch fröhliche Gesichter;
Mich ergötzen Tanz und Scherz,
Mehr noch ein vergnügtes Herz;
Pracht und buntes Leben sehr,
Aber eure Gunst noch mehr.

Die Tragödie

Mit nachgeahmten hohen Schmerzen
Durchbohr' ich spielend jede Brust,
Und euren tiefbewegten Herzen
Sind Tränen Freude, Schmerzen Lust.

Die Komödie

Magst sie immer weinen machen,
Das ist, dünkt mich, gar nicht schwer;
Doch ich mache sie zu lachen,
Das ist besser und ist mehr.

In diesem „Aufzug" stellte Goethe den Schlaf, Frau von Stein die Nacht dar. Andere Allegorien darin: Träume, Spiel, Wein, Liebe. Im „Aufzug der vier Weltalter" (1782) wird das goldne Alter von der Freude und Unschuld, das silberne von der Fruchtbarkeit, den Gaben des Geistes und der geselligen Fröhlichkeit, das eherne von der Sorge, dem Stolz und dem Geize, das eiserne endlich von der Gewalttätigkeit begleitet, Gestalten, die größtenteils auch im Faust heimisch sind. Überraschend eng ist, wie im Faust, die Verbindung des Klassischen und Romantischen. Ziehen im Maskenzug der Dichtungsarten von 1802 noch rein antike Gestalten, Musen, Najaden, Nymphen, Momus und Satyr an uns vorüber, so schildern die wundervollen Stanzen seiner Fortsetzung von 1810 die romantische Poesie der Minnesinger und Heldendichter, die ja in der Wartburg ihren weithin leuchtenden Mittelpunkt haben, in teils allegorischen, teils individuellen Gestalten. Die letzte und zugleich umfangreichste Dichtung dieser Art ist der Maskenzug von 1818, den die Erbgroßherzogin zur Feier der Anwesenheit ihrer Mutter, der verwitweten Kaiserin Maria Feodorowna, angeordnet hatte. Darin sollten vorgeführt werden „einheimische Erzeugnisse der Einbildungskraft und des Nachdenkens", also was das Weimarer Land an Leistungen auf den Gebieten der Industrie, Wissenschaft, bildenden und Dichtkunst aufzuweisen hatte. Weit über hundert Gestalten hat Goethe hierzu aufgeboten. Naturgemäß fällt der Löwenanteil der Dichtkunst zu, deren Viergestirn Wieland, Herder, Goethe und

Schiller durch seine Schöpfungen allerdings alle anderen „einheimischen Erzeugnisse“ tief in den Schatten stellt. Die Vertreter der einzelnen Dichtungen reden die Sprache ihrer Dichtung und sind von Goethe zu Persönlichkeiten von erstaunlicher Schärfe und großem Reiz gestaltet worden. Aus Faust erscheinen alle Hauptpersonen: Faust als Forscher mit langem Rock und krausem Barte; Wagner „sein Geselle wohlbedächtig, steckt in den Büchern übernächtig“; Mephisto, der als Herold die Erläuterungen gibt und von sich selbst treffend und witzig sagt:

> Gequält wär' er (Faust) sein Lebelang;
> Da fand er mich auf seinem Gang.
> Ich macht' ihm deutlich, daß das Leben,
> Zum Leben eigentlich gegeben,
> Nicht sollt' in Grillen, Phantasien
> Und Spintisiererei entfliehen.
> So lang man lebt, sei man lebendig!
> Das fand mein Doktor ganz verständig,
> Ließ alsobald sich wohl gefallen,
> Mit mir den neuen Weg zu wallen.

Auch die alte Hexe mit ihrem Verjüngungstrunk fehlt nicht, wie neben Gretchen auch deren Nachbarin Marthe nicht vergessen ist. Studenten und Bürgermädchen geben den Hintergrund für die Hauptfiguren und zugleich den passenden Resonanzboden für eine Stimmung ab, die Mephistos Schlußworte trefflich zeichnen:

> Ich hoffe selbst auf eure (der Zuschauer) Gunst!
> Im Alter Jugendkraft entzünden,
> Das schönste Kind dem treusten Freund verbinden,
> Das ist gewiß nicht schwarze Kunst,

eine Überzeugung, für die er der Zustimmung der ganzen Hofgesellschaft zweifellos sicher war. Man erstaunt immer

von neuem, mit welcher Sicherheit Goethe auch ein heikles Problem auf den Ton der Karnevalsstimmung zu bringen weiß.

So weht in den Weimarer Gelegenheitsdichtungen die gleiche Luft, wie in der Mummenschanz am Hofe des jungen lebenslustigen Kaisers. Sie hat ja nicht lediglich den Zweck eines bunten Schaugepränges. Der Kaiser leidet an der Krankheit so vieler deutscher Kaiser: ihm fehlen die Mittel, die Bedürfnisse des Reiches zu befriedigen. Mephisto weiß ein unfehlbares Mittel, das Papiergeld, zu dessen Deckung die in der Erde ruhenden Schätze der kaiserlichen Lande mehr als hinreichen. Um es herzustellen, ist ein Erlaß des Kaisers nötig, den er durch Unterschrift vollziehen muß. Gutwillig gibt er sie nicht her, denn er fühlt instinktiv, daß es kein ehrlicher Weg ist, auf dem so leichten Kaufs Geld in unbegrenzter Menge gewonnen werden kann. Deshalb soll sie ihm im Trubel des Karnevals abgelockt werden. Daß es gelingt, wird als selbstverständlich vorausgesetzt, ausgeführt oder auch nur angedeutet wird die Unterschriftleistung nicht. Die wachsende Pracht und Bedeutung der Karnevalsgruppen fesseln den Dichter so vollständig, daß er darüber diese nebensächliche Hauptsache völlig vergißt.

In machtvollem Crescendo steigt das berauschende Farbenspiel ununterbrochenen Flusses zu seiner Höhe auf, um hier in einem scheinbar vernichtenden Brande seinen Abschluß zu finden. Ein Herold leitet mit einem Vorspruch das Ganze ein:

> Ein heitres Fest erwartet euch.
> Der Herr auf seinen Römerzügen
> Hat, sich zu Nutz, euch zum Vergnügen,
> Die hohen Alpen überstiegen,
> Gewonnen sich ein heitres Reich.
> Und als er ging, die Krone sich zu holen,
> Hat er uns auch die Kappe mitgebracht.

Des Herolds Amt ist dann, auf neu eintretende Gruppen hinzuweisen, ihre Bedeutung zu verdolmetschen und so in die unübersehbare Fülle Gliederung zu bringen. Den Vortrupp des Zuges bilden Gärtnerinnen und Gärtner, die mit Blumen und Bändern, Zweigen und Früchten den Schauplatz des Festes heiter schmücken. Eine Mutter mit ihrer heiratsfähigen Tochter, mit Gespielinnen, Fischern und Vogelstellern vervollständigen den freundlichen Auftakt, der eine ernste Gegenfärbung erhält, als ungeschlachte Holzhauer für sich ungestüm Platz fordern. Ihnen halten aalgleich sich durchwindende Harlekine mit lüsternen Schmarotzern den Widerpart, bis wieder ein herberer Ton anklingt in einer Gruppe von Trinkern, deren Chorführer ein Trunkener ist. Eine Schar von Dichtern altmodischer und modernster Richtung kommt bis auf den Satiriker, der sich stets Gehör erzwingt, nicht zum Worte, da im Gedränge der Mitbewerber jeder den andern am Sprechen hindert.

Der neuesten Romantik folgt die Antike auf den Fersen: die drei Grazien, die drei Parzen, die drei — Furien! Auch diese im Karnevalszuge? Sie passen, von leichter Dichterhand verkleidet, trefflich in die lustige Gesellschaft. Die Grazien gehören ihrem Wesen nach recht eigentlich hierher, und wer wie Goethe das Glück gehabt hat, den Karneval in Rom zu erleben, weiß, mit welcher Anmut hier Mann und Frau, alt und jung, auch bei tollster Ausgelassenheit sich bewegen. Nicht ganz so leicht haben es die Parzen, ihre Gesellschaftsfähigkeit zu beweisen. Es gelingt ihnen durch einen Rollenwechsel. Atropos, die Älteste, hat ihre Schere, mit der sie den Lebensfaden nur allzu häufig jäh abschneidet, Klotho, der Jüngsten, übergeben und diese sie vorsichtig — ins Futteral gesteckt, um sie vor Mißbrauch zu wahren. Die verständige Lachesis sieht auf Ordnung, die bei dem großen Gedränge aufrecht zu

erhalten nicht ganz einfach ist. Um die Furien hoffähig zu machen, mußte der Dichter zu stärkeren Wandlungen greifen. Sie legen ihre übliche Tracht, Schlangen, Fackeln, kurzes Jagdgewand, ab, vertauschen ihr erschreckendes Äußere mit jugendlicher Wohlgestalt und, statt als Rächerinnen blutigen Mordes aufzutreten, begnügen sie sich mit der harmloseren Rolle von Verleumderinnen, denen es eine Lust ist, Braut- und Ehepaare zu verärgern und mit Eifersucht zu plagen. Ein Rest ihres eigentlichen Wesens, allerdings stark verdünnt mit humorvoller Übertreibung, bricht bei Tisiphone, der „Mordsühnerin", durch, wenn sie ganz im Stile eifersüchtiger Italienerinnen den Racheschrei ausstößt:

> Singe keiner vom Vergeben!
> Felsen klag' ich meine Sache,
> Echo, horch, erwidert: Rache;
> Und wer (seine Liebe) wechselt, soll nicht leben.

Das „Hu! Hu!", das diese Tirade naturgemäß auslösen muß, hat Goethe nicht vergessen, aber für das nächste Bild aufgespart. Einem turmbeladenen Elefanten im Nacken sitzt eine „zierlich zarte Frau" und lenkt mit feinem Stäbchen seine Schritte. Auf dem Turme schwebt mit entfalteten Schwingen Viktoria, die „Göttin aller Tätigkeiten"; zu Seiten des Elefanten gehen angekettet edle Frauen, hier die Furcht, dort die Hoffnung; Lenkerin ist die Klugheit, das Ganze eine der typischen allegorischen Gruppen, die in den Aufzügen an den Höfen italienischer Fürsten ebenso häufig sind, wie in den Holzschnitten Dürers und seiner Schule. Wie durch den Blitz das Ferngewitter, kündigt sich in der Vorahnung der Furcht das nahende Flammenwerk an:

> Dunstige Fackeln, Lampen, Lichter
> Dämmern durchs verworrne Fest;

Zwischen diese Truggesichter
Bannt mich, ach, die Kette fest.

Nun ertönt das Spannung lösende Hu! Hu! aus dem Munde des Zoilo-Thersites, jener Zwillingsschöpfung Goethes, in der er zwei der hellenischen Nörglertypen verbindet: Zoilus, die „Geißel Homers“, einen pedantischen Grammatiker, der im Mäkeln an den Homerischen Epen sich nicht genug tun kann, und Thersites, den verwachsenen Demagogen der Ilias, der die Mannen gegen ihre Fürsten aufzuhetzen sucht.

Das Tiefe hoch, das Hohe tief,
Das Schiefe grad, das Grade schief,
Das ganz allein macht mich gesund,
So will ich's auf dem Erdenrund.

Prophetische Worte! Aber Goethe läßt ihn nicht ungestraft wühlen. Wie in der Ilias Odysseus mit seinem Stocke den Thersites niederschlägt, spaltet hier der Herold mit seinem „frommen“ Stabe die giftige Zwillingsbrut, und herausspringen Otter und Fledermaus, „das gespenstische Gezücht“, das am Boden schleichend und unter der Decke fliegend Füße und Köpfe verwirrt und in der Menge jenes unsichere Gefühl verbreitet, das harmlosem Frohsinn durchaus abträglich ist. Das Gespenstische ist auf dem Marsche.

Ein prächtiger Wagen, mit vier geflügelten Drachen bespannt, fährt durch die Menge, ohne sie zu teilen. Das Zauberwesen gewinnt an Boden, mit ihm die Allegorie. Wagenlenker ist ein Knabe, Wagenherr eine würdige Erscheinung im Faltenkleid und Turban, Wagenknecht ein Hagerer, der hinten im Wagen auf einer Kiste hockt. Das Äußere zu beschreiben glückt dem Herold, die Bedeutung zu enträtseln nicht. Der Knabe hilft. Der Herr im Wagen ist Plutus (Faust), der Gott des Reichtums; der Knabe

Wagenlenker, der im Euphorion der Helena wiederkehrt, der Genius der Dichtkunst, auch er ein Reicher; der Hagere auf der geschlossenen Kiste der Geiz (Mephisto). Während die beiden Reichen ihre Gaben verschwenderisch verteilen, die Poesie zu dauerndem, von der großen Menge allerdings meist verkanntem Besitz, der Reichtum zu flüchtigen und schnell zerronnenem, hütet der Geizige das Gold, denn es bringt, wie er weiß, ebenso viel Unsegen wie Segen. Der geöffneten Kiste, die fließendes und sich gestaltendes Gold bis zum Rande füllt, entnimmt er das geschmeidige Metall, das sich in alles wandeln läßt, und formt daraus zum Ärger der Weiber, die immer vornean sind, „wo's was zu gaffen, was zu naschen gibt", unzüchtige Glieder. Mephisto erreicht seinen Zweck nur halb, weil ein neuer, noch größerer und lauterer Aufzug die Aufmerksamkeit von ihm ablenkt.

Mit Getümmel und Gesang rückt „ein wildes Heer" an, Faune und Satyrn, Gnomen und Riesen, der Vortrab des großen, von tanzenden Nymphen geleiteten Pan, in dem „das All der Welt wird vorgestellt". Es ist der mächtige Berg- und Herdengott, der in der Mittagsglut des Tages durch seinen Schlaf die ganze Natur in lautlosen Schlummer versenkt, dessen durchdringender Schrei aber auch plötzlich hervorbricht, donnergleich das rollende Echo weckt und in panischem Schrecken ganze Heere zum Weichen bringt. In der Maske des Pan steckt der junge Kaiser; sein glattes Kinn macht der lange Bart unkenntlich. An die Kiste des Reichtums herangeführt, dessen er so sehr bedarf, schaut er voller Freude auf das brodelnde Gold, das bald hochauf siedet, bald im finsteren Grunde des Kastens wieder verschwindet. Neugierig bückt er sich nieder, der Bart fällt in die wallende Glut, entzündet sich, steigt brennend auf und setzt des Kaisers Haar und Kranz in Flammen. Nun lecken sie zur Decke hinauf, finden hier und an den

Kulissen reichlich Nahrung und verwandeln schließlich das leichte Bretterhaus der Bühne in ein einziges Flammenmeer. Alles scheint der Vernichtung geweiht, als plötzlich Nebelschwaden aufziehen, sich zu Wolken ballen und mit reichlichem Naß die züngelnden Flammen löschen. Das „Flammengaukelspiel" ist zu Ende, niemand verletzt, der Kaiser aber durch die magischen Künste um so mehr befriedigt, je näher die Gefahr schien, die beste Würze der Lust für einen Unerschrockenen, wie es der Kaiser ist.

Es ist der ganze Dichter, den die Mummenschanz zeigt, unerschöpflich in der Erfindung, unvergleichlich in der Fassung der Gedanken. Man lese immer wieder die unsterblichen Zeilen, mit denen die Grazien sich einführen:

Aglaia

Anmut bringen wir ins Leben;
Leget Anmut in das Geben.

Hegemone

Leget Anmut ins Empfangen,
Lieblich ist's den Wunsch erlangen.

Euphrosyne

Und in stiller Tage Schranken
Höchst anmutig sei das Danken,

Verse, in denen Gedanke und Form, Fülle und Kürze in vollendeter Harmonie sich zusammenschließen. Mitten im Gärtnerliede steht die Strophe:

Kommt, von allerreifsten Früchten
Mit Geschmack und Lust zu speisen!
Über Rosen läßt sich dichten,
In die Äpfel muß man beißen.

Man müßte die ganze Mummenschanz ausschreiben, wollte man von ihrer Schönheit eine erschöpfende Vorstellung

geben. Kunstvoll und doch mit geringen Mitteln hervorgebracht ist das Crescendo, mit dem die Feuersgefahr sich ankündigt. Der Vorahnung in den Strophen der Furcht ist schon oben gedacht. Aus der brodelnden Goldkiste spritzt Plutus mit dem Heroldstabe unter die Menge, daß die Funken sprühen, der Stab glüht und jeder vor dem Versengen flüchtet. So geht's für den Augenblick noch mit bloßer Furcht ab. Aber „es droht noch mancherlei Tumult" (5766). Der Herold sähe dem Mephisto gern sein unzüchtiges Handwerk gelegt, aber Plutus läßt ihn gewähren, da er weiß, daß seinen Possen die kommende Verwirrung gleich ein Ziel setzt. Er öffnet dem nahenden Panchor den magischen Kreis, den er zur Abwehr der Menge um die Goldkiste gezogen hat, mit den geheimnisvollen Worten (5811):

> Mag sie ein gut Geschick begleiten!
> Das Wunderlichste kann geschehn;
> Sie wissen nicht, wohin sie schreiten,
> Sie haben sich nicht vorgesehn.

Und kurz ehe Pan — Kaiser an die flammende Kiste herantritt, vertraut Plutus dem Herold an, daß jener sich in große Gefahr begibt. So trifft der nahe Brand die Aufmerksamen nicht unvorbereitet; die magische Leitung des ganzen Spiels liegt erkennbar offen, der Schlußeffekt verliert seinen Schrecken: ein glänzendes Schaustück, anziehend durch die Fülle seiner Gruppen, den Reichtum seiner Farben, die edle Form und den tiefen Gehalt seiner Sprache.

Und endlich die vielbekrittelten Allegorien! Sie „sagen anderes" als sie scheinen, das ist der Sinn des griechischen Wortes. Der Elefant, den eine Frau mit feinem Stäbchen lenkt, auf dessen Rückenturm eine Siegesgöttin schwebt und dem zur Seite angekettete Frauen schreiten, ist nicht der dressierte Dickhäuter, der wie in einem Zirkus

zur Schau gestellt wird. Die anmutige Gruppe, die schon durch ihren symmetrischen Aufbau und durch den Gegensatz des gewaltigen Tieres zu den schmiegsamen Frauengestalten fesselt, sagt mehr, als sie auf den ersten Blick zu sagen scheint, und der Dichter tut nur seine Pflicht, wenn er ihre allegorische Bedeutung durch artige Verse erläutert. Die Klugheit als Herrin brutaler Körperkraft; als Bändigerin der Furcht so gut wie der Hoffnung, „zwei der größten Menschenfeinde", die menschlichen Entschlüssen hindernd entgegentreten, jene unnütz lähmend, diese zwecklos beschleunigend; als Förderin jeder Tat; der größeren Schwester des Ruhmes, der ihr von selbst auf dem Fuße folgt: schadet eine solche Verinnerlichung der schönen Gruppe? Gewiß, der blöden Schausucht der Menge tut die Gruppe an sich Genüge, aber Goethe braucht die Zuschauer und Leser seiner Mummenschanz nicht niedriger einzuschätzen, als die Hofgesellschaft, die die Figuren seiner Maskenzüge nicht bloß mit neugierigen Augen ansah, sondern auch mit offenen Ohren anhörte.

Trefflich zeichnet Goethe die blöde Masse, die unfähig ist, bei Dingen hinter der Erscheinung die Idee, bei Kunstwerken hinter dem Werke die gestaltende Phantasie zu empfinden oder gar zu erkennen. Der Wagen des Plutus wird von geflügelten Drachen gezogen. „Die Drachen sind von Holz und Pappe"(5673) rufen „Weiber in Masse". Das sehen sie und freuen sich ihrer Entdeckung. Daß die Drachen nicht Tiere der Wirklichkeit sind, überlegen sie wohl auch und machen sich, je nach ihrem Temperament, darüber lustig oder fürchten sich davor. Daß aber auch ihnen ein Wirklichkeitswert innewohnt, nicht der dingliche, wohl aber der dichterische, daß das Reich der Phantasie, dem sie entstammen, für den Menschen, der nicht vom Brote allein lebt, so gut da ist, wie das irdische Reich des Kaisers, das begreifen sie nicht, weil sie eben

auch an Geistiges den Maßstab des Materiellen legen. Knabe Lenker (5573):

> Bin die Verschwendung, bin die Poesie;
> Bin der Poet, der sich vollendet,
> Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.
> Auch ich bin unermeßlich reich
> Und schätze mich dem Plutus gleich,
> Beleb' und schmück' ihm Tanz und Schmaus,
> Das, was ihm fehlt, das teil ich aus.

Darum ist auch die Poesie zur kaiserlichen Mummenschanz entboten und verteilt mit freigebiger Hand ihre Gaben. Ihre Schuld ist es nicht, wenn man ihre Perlenschnüre, Spangen, Kronen und Juwelen für bare Münze nimmt und dann statt ihrer Käfer und Schmetterlinge erhascht, oder wenn die Flämmchen des Geistes, die sie erwartungsvoll ausgießt, nur selten und auf kurze Zeit emporflammen, bei den meisten aber sogleich traurig verlöschen. Auch der Reichtum, auch der Ruhm, auch die Majestät bedürfen der Poesie.

> Vor Agamemnon lebten der Helden viel,
> Doch unbeweint sind alle dahingerafft,
> Ruhmlos deckt sie die Nacht des Todes,
> Denn sie entbehrten des heil'gen Sängers.

Im Sinne dieses Horazischen Verses sagt der Knabe Lenker zu Plutus (5620):

> Wenn Lorbeer deine Stirne schmückt,
> Hab' ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten?

Freilich hätten sich solche Gedanken auch in schlichter Rede ausführen lassen. Aber haben sie durch Anknüpfung an Allegorien gelitten? Im Gegenteil, sie sind anschaulicher und damit lebendiger geworden. Allegorien der Dich-

tung zu versagen wäre genau so pedantisch, als verböte man der Rede den Gebrauch von Gleichnissen, Bildern und anderem rhetorischen Schmuck. Gewiß führen Allegorien oft ins Reich der Mystik, das weiß niemand besser als Goethe, der seine Lebensdichtung mit einem chorus mysticus krönt. Aber die menschliche Sprache versagt eben für den Ausdruck der letzten Gedanken, sei es der Philosophie, sei es der Religion. Für sie hat Plato das mystische Reich der Mythen erschlossen, und wir sollen Goethe danken, daß er auf dessen Spuren entschlossen wandelt. „Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis" läßt sich von den Allegorien insofern sagen, als sie der Vorstellungskraft eine Anschauung von dem vermitteln, was dem Verstande zu fassen, der Sprache auszudrücken versagt ist.

Die nächste Szene führt aus dem Duft und Qualm des Flammengaukelspiels, aus der Enge des vollen Saales und dem Gedränge verängstigter Menschen in den sonnenerhellten Lustgarten, in weite, freie Gänge, in die von den Erlebnissen des gestrigen Abends befriedigte und durch den reichen Strom neuer Zahlungsmittel beglückte Hofgesellschaft. Hier zeigt sich Goethe als ganz erfahrenen Theaterdichter. Nach dem aufregenden Feuerzauber atmet sich die reine Luft des Gartens doppelt leicht und gießt volles Behagen auf die Gesellschaft aus, die ihr seelisches Gleichgewicht wiedergefunden hat. Nur wenigen bühnenkundigen Dramatikern gelingt ein solcher Gegensatz. Am nächsten kommt dem Faust hierin Richard Wagners Tannhäuser, wo den flimmernden, sinnberückenden Venusberg der morgenfrische Wartburg-Wald mit der Jagdgesellschaft ablöst. Wollte man den Vergleich beider Szenen durchführen, die Wagschale neigte sich stark zugunsten Goethes, der trotz des magischen Untertones in seiner Mummenschanz doch weit natürlicher und menschlicher bleibt als

der Dichterkomponist und zur Verbindung beider Szenen nicht zu so äußerlicher Theaterwirkung zu greifen braucht wie dieser, der die plötzliche Verwandlung der Szene durch einen Aufschrei Tannhäusers motiviert. So ist die Mummenschanz nicht nur an sich, sondern auch als Bestandteil des ganzen Aktes ein Meisterwurf.

V. Der Stein der Weisen und Homunkulus, zwei alchimistische Probleme im Faust

Die Alchimie*) durchdringt mit ihren geheimnisvollen Strahlen die Faustdichtung so mannigfach, daß mit jener sich abfinden muß, wer diese verstehen will. Überraschende Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung setzen durch ihre Neuheit und Unbegreiflichkeit denkende Menschen einer naiven Zeit mehr noch als die blöde Masse in Erstaunen und erwecken leicht die Vorstellung, als stehe der Entdecker im Bunde mit übermenschlichen Mächten. Anderseits hat die Wissenschaft kein Interesse, diesen Nimbus zu zerstören, und täuscht sich gern selbst in dem, was ihr möglich oder unmöglich ist. So wird der persische Magus (*μάγος*), ursprünglich Bezeichnung eines Mitgliedes der Priesterkaste, zum Magier, zum Zauberer, Traumdeuter und letzten Endes zum Betrüger schlechthin; an die Fersen der wissenschaftlichen Astronomie heftet sich die Afterwissenschaft der Astrologie; die Alchimie, die ursprünglich nichts anderes ist als unsere Chemie, wird zu einer Geheimwissenschaft. Man braucht kein Goethe zu sein, um an den verschlungenen Pfaden dieser Abarten der Wissenschaft schon als Kulturzeugnissen Gefallen zu finden; ist man aber durch das nil admirari so wenig ausgedörrt wie er, und glaubt man gleich ihm an Rätsel der Natur, deren Lösung unserer Schulweisheit nicht gelingt, so wird man mit ihm auch

*) Im Deutschen sollte man, wie Chemie, auch Alchemie sagen. Das Wort Alchimie ist wohl, wie viele Fachausdrücke, aus dem Französischen ins Deutsche gekommen (chimie, alchimie, alchimiste).

in wissenschaftlichen Fragen der Phantasie gern Raum zur Betätigung gönnen. Das Hineinspielen der übersinnlichen Welt in die Wirklichkeit ist eine der belebendsten Würzen der Faustdichtung.

Es sind natürlich nicht kleine oder gleichgültige Probleme, mit denen dich die Alchimie abgibt. Denn wenn ein Forscher sich monatelang in sein Laboratorium einspinnt, auf allen Lebensgenuß verzichtet und zum Gelingen des Werkes wohl gar noch die Hilfe des Teufels herbeiruft, dann muß es sich schon um hohe Aufgaben und grundstürzende Ergebnisse handeln. In der Tat ist das Ziel bei den oben genannten zwei Problemen ein gewaltiges. In dem Stein der Weisen hofft man ein Mittel zu finden, Gold zu machen und alle Krankheiten zu heilen, also nicht nur alle Lebensgenüsse, so weit sie käuflich sind, sich zu verschaffen, sondern auch das Leben selbst bis zur äußersten Grenze der Genußfähigkeit zu verlängern. Beim Homunkulus aber schwebt der Gedanke vor, auf chemischem Wege einen künstlichen Menschen mit all den geistigen und körperlichen Eigenschaften eines natürlichen zu erzeugen. Die Vermessenheit solcher Pläne wirbt ebenso leidenschaftliche Anhänger wie verbissene Gegner. Kein Wunder, daß deren Kämpfe Laien und Forscher in gleicher Weise aufs tiefste erregen, jene, weil alles Geheimnisvolle, Unerklärliche, Unglaubliche an sich schon großen Eindruck auf sie macht; diese, weil ja auch die Wissenschaft des Mittelalters noch mit einem Fuße auf dem Boden des Aberglaubens und der Afterweisheit steht.

In Goethes Entwicklung hat die Beschäftigung mit alchimistischen Schriften starke Spuren hinterlassen. Schon der Zwanzigjährige schlägt sich weidlich mit ihnen herum, als er nach dem Leipziger Triennium krank und verstimmt in das nicht minder verstimmte Vaterhaus zurückkehrt und in dem empfindsamen Kreise der von pietistischen Anschau=

ungen durchdrungenen Susanne von Klettenberg aus der trüben Sicherheit der Gegenwart in das magisch-mystische Dämmerlicht alchimistischer Phantasien flüchtet. Er macht sich nützlich, indem er für das Opus mago-cabbalisticum et theosophicum Georg v. Wellings, das anfangs im Mittelpunkte der gemeinsamen Studien steht, die Seitenzahlen der Parallelstellen am Rande genau vermerkt, um durch sie in den Sinn der dunklen Sätze einzudringen, eine, wie er selbst zugibt, vergebliche Arbeit. Dann wendet er sich den Quellen zu, aus denen Welling schöpft, und stößt hier zuerst auf den gelehrten und neue Wege weisenden Zeitgenossen Luthers, Theophrastus Paracelsus, der in der Folgezeit für Goethe der eigentliche Führer in diesen Studien werden sollte. Auch legt er sich ein eigenes Laboratorium an, sucht auf seine Weise nach einem Allheilmittel, also nach dem Stein der Weisen, und behandelt „sonderbare Ingredienzien des Makrokosmus und Mikrokosmus auf eine geheimnisvolle, wunderliche Weise" (Dicht. u. Wahrh. Buch 8), spielt also selbst vorahnend seinen Faust und seinen Wagner.

Eine neue und weit tiefere Belebung erfahren Goethes alchimistische Studien bei den Vorarbeiten zu seiner Farbenlehre, die vom Erscheinen des ersten Stückes der „Beiträge zur Optik" 1791 bis zu ihrem Abschluß 1810 seine übrigen Arbeiten zwei Jahrzehnte hindurch wie ein Schatten begleiten. Die „Geschichte der Farbenlehre", der dritte, für den Leser weitaus genußreichste Teil des Werkes, den Goethes vollendete Darstellungskunst in Verbindung mit seinem warmen Verständnis für alle ernsten Bestrebungen, auch der abstrusesten, zu einer packenden Geistesgeschichte der Menschheit in einem Ausschnitt gestaltet, erhält eine große Zahl von Bemerkungen über Alchimisten und verwandte Geister. Ein paar mögen ausgezogen werden, um Goethes Stellung zu zeigen.

Der Magie gegenüber müssen „uns Erwartung, Hoff-

nung, Glaube und Wahn immer natürlicher, bequemer und behaglicher bleiben als Zweifelsucht, Unglaube und starres, hochmütiges Ableugnen" (Jub. A. XL 191). „Der Aberglaube ergreift nur falsche Mittel, um ein wahres Bedürfnis zu befriedigen, und ist deswegen weder so scheltenswert, als er gehalten wird, noch so selten in den sogenannten aufgeklärten Jahrhunderten und bei aufgeklärten Menschen" (S. 165). „Der Aberglaube ist ein Erbteil energischer, großtätiger, fortschreitender Naturen; der Unglaube das Eigentum schwacher, kleingesinnter, zurückschreitender, auf sich selbst beschränkter Menschen" (S. 168). Die Alchimie entsprießt derselben Wurzel wie der Aberglaube. „Es ist der Mißbrauch des Echten und Wahren, ein Sprung von der Idee, vom Möglichen zur Wirklichkeit, eine falsche Anwendung echter Gefühle, ein lügenhaftes Zusagen, wodurch unseren liebsten Hoffnungen und Wünschen geschmeichelt wird. Hat man jene drei erhabenen, untereinander im innigsten Bezug stehenden Ideen: Gott, Tugend und Unsterblichkeit die höchsten Forderungen der Vernunft genannt, so gibt es offenbar drei ihnen entsprechende Forderungen der höheren Sinnlichkeit: Gold, Gesundheit und langes Leben. Gold ist so unbedingt mächtig auf der Erde, wie wir uns Gott im Weltall denken. Gesundheit und Tauglichkeit (= Tugend) fallen zusammen. Wir wünschen einen gesunden Geist in einem gesunden Körper. Und das lange Leben tritt an die Stelle der Unsterblichkeit. Wenn es nun edel ist, jene drei hohen Ideen in sich zu erregen und für die Ewigkeit zu kultivieren, so wäre es doch auch gar zu wünschenswert, sich ihrer irdischen Repräsentanten für die Zeit (des Erdenlebens) zu bemächtigen. Ja diese Wünsche müssen leidenschaftlich in der menschlichen Natur gleichsam wüten und können nur durch die höchste Bildung ins Gleichgewicht gebracht werden. Was wir auf solche Weise wünschen, halten wir gern für möglich; wir suchen es auf alle Weise,

und derjenige, der es uns zu liefern verspricht, wird unbedingt begünstigt“ (S. 180).

So tief, klar und warm geht Goethe der Geschichte des Steins der Weisen nach, in ein so inniges Verhältnis weiß er zu einem Aberglauben zu treten! Man versteht, weshalb ihm ein starres, hochmütiges Ableugnen, ein kleinlicher Unglaube so ehrlichen Irrtümern gegenüber widerstrebt. Weil er das tiefe seelische Bedürfnis der hilflosen Menschheit, das großtätige Bemühen der Forscher um ein hohes, wenn auch unerreichbares Ziel und das leichte Straucheln auf dem steinigen Wege dahin in wohlwollende Rechnung zieht.

Dreierlei sollte der Stein der Weisen leisten: Gold machen, Krankheiten heilen und das Leben verlängern. Er mußte also Kräfte in sich vereinigen, gleich wirksam auf die tote wie auf die lebende Natur, auf Metalle wie auf Menschen. Diese Verbindung verliert das Überraschende, wenn man sich der Lehre der Alchimisten, insbesondere ihres großen Lehrmeisters, des Paracelsus, erinnert. Makrokosmus und Mikrokosmus, Welt und Mensch sind ihrer Natur nach eine Kreatur, beide nur insofern verschieden, als der Mensch ein Auszug der besten Stoffe ist, aus denen die große Welt besteht. Da ferner nach Paracelsus jedes der vier Elemente, Feuer, Wasser, Luft, Erde, drei Vorstufen der Entstehung mit den anderen gemeinsam hat (s. den Abschnitt „Die Mütter“), so muß den Wirkungen der einmal gefundenen Panacee, des Steins der Weisen, die tote wie die lebende Natur, die große Welt des Universums wie die kleine des Menschen unterliegen. So phantastisch diese Schlüsse sind, man kann ihnen eine gewisse Folgerichtigkeit und einen großen Zug nicht absprechen und wird bei dem Manne, dessen Lehre eine so lange und nachhaltige Wirkung ausgeübt hat, gern einen Augenblick verweilen.

Theophrast von Hohenheim, bekannter unter seinem nom de guerre — in buchstäblichem Sinne — Aureolus Bombastus Paracelsus, geboren 1493 zu Maria-Einsiedeln in der Schweiz, gestorben 1541 zu Salzburg, erhält als Sohn eines Arztes eine sorgfältige Erziehung, geht schon mit 16 Jahren zur Universität und studiert in Basel Physik und Medizin. Unbefriedigt von der Buchwissenschaft, die ganz an aristotelisch-galenischen Überlieferungen klebt, unternimmt er weite Reisen, nicht bloß um Länder und Menschen kennen zu lernen, sondern auch, um in unmittelbarem Verkehr mit der lebendigen Natur Erfahrungen für Verbesserung der Heilmethoden zu finden. Angewidert von der schulmäßigen Medizin, die mit der Theologie die Abkehrung von der Natur teilte, sucht er den natürlichen Instinkt des mit der Natur lebenden Menschen, des Bauern, des Feldscherers, ja selbst des Henkers zu nützen, in Bergwerken und Schmelzhütten zu lernen und schlägt in der experimentierenden Chemie, von ihm Alchimie genannt, neue Wege ein. Als Vierunddreißigjähriger wird er 1527 ordentlicher Stadtarzt und Professor der Medizin in Basel, überwirft sich aber bald mit Ärzten und Apothekern und muß, auch von den Priestern verfolgt, trotz seines Ansehens als Lehrer und Forscher oder vielleicht gerade deswegen schon nach einem Jahre die Stadt verlassen. Von nun an führt er bis zu seinem Tode ein richtiges Vagantenleben. Endlich scheint ihm in Salzburg, wohin ihn der Erzbischof Ernst, Pfalzgraf zu Rhein und Herzog in Bayern, beruft, eine bleibende Stätte und geregelte Wirksamkeit zu winken. Aber nur ganz kurze Zeit darf er sich ihrer erfreuen, denn schon bald nach seiner Berufung stirbt er im 48. Lebensjahre.

Ungesucht bietet der Abriß des äußeren Lebens Parallelen zu Paracelsus' Zeitgenossen, dem historischen und dem sagenhaften Dr. Faust. Daß man wie in diesem auch in Paracelsus einen Betrüger und Zauberer sieht, ist bei dem

Haß der zünftigen Wissenschaft und rechtgläubigen Kirche nicht zu verwundern. Paracelsus' Bedeutung ist erst spät erkannt worden; um so rühmlicher für Goethe, daß er sich durch Vorurteile nicht hat irre machen lassen. „Man ist gegen den Geist und die Talente dieses außerordentlichen Mannes in der neuen Zeit mehr als in einer früheren gerecht" beginnt er den Abschnitt über ihn in seiner Geschichte der Farbenlehre (JA. XL 179). Und dies Urteil wird um so berechtigter erscheinen, je besser man seine Bestrebungen und Verdienste kennen lernt. Paracelsus ist Begründer der neueren Chemie, Entdecker wichtiger Heilmethoden und darin ein echter Vorgänger Goethes, daß er aus dem lebendigen Buche der Natur mehr lernen zu können glaubt als aus totem Pergament. Wie Goethes Faust zu Wagner, so steht Paracelsus zu seinen zünftischen Kollegen. Hätte er weiter kein Verdienst als gegen die Lustseuche, die zu seiner Zeit furchtbar wütete und häufig zum Tode führte, das unfehlbare Heilmittel des Quecksilbers gefunden zu haben, sein Name lebte in der Geschichte der Medizin fort. Wer wollte ihn schelten, daß er in einem Metall, dessen Heilkraft sich so sichtlich bewährte, eine Art Universalmittel entdeckt zu haben meint und es auch da anwendet, wo es schadet? Zweifellos ist seine Entdeckung für die Alchimistenzunft Ansporn gewesen, auf dem Wege chemischer Versuche jene „jungfräuliche Erde" zu gewinnen, die zum Stein der Weisen werden sollte.

In den Schriften des Paracelsus sich zurecht zu finden, ist ungemein schwer. Von der „großen Wundarzenei" abgesehen, hat er kaum eine selbst veröffentlicht. Aus Kollegienheften sind sie nach seinem Tode herausgegeben worden. Vorher aber übertrug man seine Vorlesungen, die deutsch gehalten waren, ins Lateinische und minderte schon hierdurch ihre Zuverlässigkeit. Dann haben Einschiebsel, Zusätze und Abhandlungen von Schülern den Weg in seine Werke

gefunden und das Ursprüngliche noch weiter verwässert und entstellt. So kann auch ein Philologe nicht ohne Überwindung an diesen Wust von Schriften gehen, die durch Wiederholungen, Widersprüche und absichtliche Dunkelheiten des Ausdrucks — Paracelsus gehört der deutschen Mystik an — noch ungenießbarer werden. Es muß deshalb auch dahingestellt bleiben, wie weit für die hier zur Probe herausgehobenen Stellen ihrem Wortlaut nach Paracelsus verantwortlich ist. Zugrunde liegt die Straßburger Ausgabe in zwei Foliobänden von 1616 mit reichen Indices und das gleichfalls in Straßburg erschienene Onomasticon Theophrasticum per Bernhardum Jobinum 1573.

„Lapis philosophicus est medicina illa unica, per quam veteres et metalla transmutarunt et morbos omnes sanaverunt. Id etiam Theophrastus fecit, qui multa de hoc lapide scripsit. Ist der Stein der Weisen, damit die alten Philosophi auch Theophrastus die imperfekten Metalle verbessert, auch alle Krankheit vertrieben haben" (Onomast. p. 449). „Im allgemeinen werden alle Dinge aus der Erde geboren mit Hilfe der Putrefaktion (Verwesung), die der oberste Grad und erste Anfang der Generation (Erzeugung) ist. Sie nimmt ihren Anfang und Herkommen aus einer feuchten Wärme. Wie die Putrefaktion im Magen alle Speisen transmutiert, so auch außerhalb des Magens die putrefactio, so in einem Glas beschicht" (De gener. rerum natur. p. 881 C). „Die Generation aller natürlichen Dinge ist zweierlei: eine die von Natur geschicht ohn alle Kunst, die andere geschicht durch Kunst, nämlich durch Alchimiam. — Menschen mögen geboren werden ohne natürliche Väter und Mütter, sondern durch Kunst und eines erfahrenen spagyrici (Alchimisten) Geschicklichkeit" (ebenda p. 882 B). Hier das Recipe von den homunculis p. 883 C: sperma (Same) eines Mannes in verschlossenen cucurbiten (kürbisähnliches Glas) per se

mit der höchsten Putrefaction in ventre equino (Retorte in Form eines Pferdemagens) 40 Tage bis es sich bewegt. Es wird „etlichermaßen einem Menschen gleich sehen, doch durchsichtig ohne eine corpus. — Täglich mit dem arcano sanguinis humani (Geheimnis von Menschenblut) gespeiset, wird es nach 40 Wochen ein recht lebendig menschlich Kind, doch viel kleiner: dasselbig wir ein homunculum nennen. — Das ist nun ein Geheimnis über alle Geheimnis: soll auch billig ein Geheimnis bleiben bis zu den allerletzten Zeiten, da denn nichts wird verborgen bleiben".

Wie nutzt nun Goethe solche und ähnliche Gedanken? Er gibt Faust einen Arzt zum Vater, wie ihn Paracelsus hatte, und macht ihn zum Alchimisten, der sich mit Herstellung der Panacee beschäftigt, um dem Wüten der Pest Einhalt zu tun. Die entscheidenden Verse des ersten Teils, die dem Verständnis noch immer nicht ganz erschlossen sind, lauten (1034):

Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann,
Der über die Natur und ihre heil'gen Kreise,
In Redlichkeit, jedoch auf seine Weise,
Mit grillenhafter Mühe sann;
5 Der, in Gesellschaft von Adepten,
Sich in die schwarze Küche schloß
Und, nach unendlichen Rezepten,
Das Widrige zusammengoß.
Da ward ein roter Leu, ein kühner Freier,
10 Im lauen Bad der Lilie vermählt,
Und beide dann mit offnem Flammenfeuer
Aus einem Brautgemach ins andere gequält.
Erschien darauf mit bunten Farben
Die junge Königin im Glas,
15 Hier war die Arzenei, die Patienten starben,
Und niemand fragte, wer genas.

So haben wir mit höllischen Latwergen
In diesen Tälern, diesen Bergen
Weit schlimmer als die Pest getobt.
20 Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben;
Sie welkten hin, ich muß erleben,
Daß man die frechen Mörder lobt.

1—16 Herstellung des Heilmittels, 17—22 seine Anwendung und Wirkung. Seine Herstellung ist ein Werk des Vaters, der in ehrlichem Streben, der Pest Herr zu werden, zur dunklen Kunst (1) der Alchimisten greift, weil die gewöhnlichen Mittel der Medizin versagen. Auf Paracelsus' Spuren wandelt er, wenn er dem Weben der Natur redlich nachgeht (2) und sich darauf versteift (4), ihr mit den Mitteln der schwarzen Kunst Geheimnisse abzulocken, die sie freiwillig herzugeben nicht gesonnen ist. Im Verein mit Eingeweihten (5) braut er im verschlossenen Laboratorium (6) geduldig an dem unerreichbaren Allheilmittel, zwingt widerstrebende (Paracelsus und Goethe nennen sie auch „widerwärtige") Stoffe (8) in einen gemeinsamen Behälter, setzt ihn erst einer lauen Wärme (10), dann in einem anderen Kolben offenem Feuer (11) aus und gewinnt durch Destillieren, Cohobieren (mehrfaches Destillieren) und Sublimieren (Verdampfen fester Stoffe), wobei die Masse aus einem Behälter in den andern wandelt (12), schließlich in der „jungen Königin" (14) ein Destillat, das die ersehnte Heilkraft vermeintlich besitzt. Der Weg dazu ist endlos mühsam. Denn da sich bald herausstellt, daß es versagt, fügt jeder Adept der langen Reihe der Rezepte ein neues hinzu in der Hoffnung, das Mittel zu vervollkommnen (7). Diese Tätigkeit wiederholt sich mit so tödlicher Gleichmäßigkeit und findet in den Schriften der Alchimisten so einförmigen Ausdruck, daß sie den Leser „mit einem unerträglichen Einerlei, wie ein anhaltendes Glockengeläute, mehr

zum Wahnsinn als zur Andacht hindrängen" (Gesch. d. Farbenl. JA. XL 181).

Soweit vermag auch ein Laie den Sinn der schönen Verse zu fassen. Festzustellen, wie weit dem hier geschilderten Verfahren der Alchimisten wissenschaftliche Tatsachen zu grunde liegen, bleibt der Fachwissenschaft vorbehalten. Das neueste Werk auf diesem Gebiete, E. O. von Lippmanns „Entstehung und Ausbreitung der Alchemie" (Berlin 1919) zieht, man möchte fast sagen überraschender Weise, die Faustſtelle nicht in den Kreis seiner doch so umfassenden Betrachtungen. Leider ist auch der Gelehrte, der in Deutschland auf dem Gebiete der Chemie die Führung hatte und in seinen Vorlesungen wiederholt auf unsere Stelle zu sprechen gekommen ist, Exzellenz Emil Fischer in Berlin, kurz vor Niederschrift dieses Aufsatzes gestorben, ohne, soviel bekannt geworden ist, seine Erklärung veröffentlicht zu haben. In der Schrift von Dr. Willy Bein „Der Stein der Weisen und die Kunst Gold zu machen" (Voigtländers Quellenbücher Band 88) ist im Abschnitte „Goethe und die Alchimie" (S. 139—146) die Stelle abgedruckt aber zu kurz erläutert, um Nichtfachmännern zum Verständnis zu verhelfen. Somit blieb dem Verfasser, dem chemische Kenntnisse abgehen, nichts übrig, als Fachleute mit der Bitte um Hilfe anzugehen. Ein Hörer Emil Fischers, Herr Dr. Hans Schimank in Berlin, erfreute ihn durch eine schriftliche Darlegung der Auffassung jenes Gelehrten, auf Grund deren nun praktische Versuche unternommen wurden. Leider konnten sie in den Tagen der Gassperre und Kohlennot nicht bis zum letzten Ende durchgeführt werden. Es mangelte an feuerfestem Glas und einer starken Wärmequelle. Immerhin ergaben sie zufriedenstellende Resultate. Die Herren Dr. Silten, Besitzer der Kaiser-Friedrich-Apotheke in Berlin, ein Fachchemiker, Herr Dr. Deutschland, und der Chemielehrer am Friedrichs-

Gymnasium in Berlin, Oberlehrer Dr. Huth, traten im Laboratorium des ersteren zusammen und stellten nach den Weisungen Dr. Schimanks Versuche an. Sie kamen zur Überzeugung, daß Emil Fischers Auffassung richtig sei, daß Goethes Verse eine exakte Beschreibung einfacher und jederzeit nachzuprüfender Experimente enthalten und hinter den geheimnisvollen Bildern Stoffe stecken, die den Farbenbezeichnungen entsprechen und bei deren Verbindung die geschilderten Erscheinungen auftreten. Der „rote Leu" ist das rötliche Quecksilberoxyd, die „Lilie" die weiße Salzsäure, die „Brautgemächer" die Vorlagen oder Destillierkolben, in denen sich die aus den beiden erstgenannten Stoffen entstehende chemische Verbindung, das Sublimat („die junge Königin"), als fester weißer Körper niederschlägt. Bei der Bildung des Sublimats entstehen vorübergehend wohl Quecksilberoxychloride, die sehr verschiedenartig gefärbt sind und zu den Goetheschen Worten „in bunten Farben" Veranlassung gegeben haben dürften. (Die Fassung der letzten beiden Sätze rührt von Dr. Huth her.)

Vom Stein der Weisen wird nur erzählt, Homunkulus aber ersteht vor aller Augen. Die Bühne zeigt ein Alchimisten-Laboratorium im Betrieb. Professor Wagner, Fausts einstiger Famulus, jetzt sein Nachfolger an der Universität, hat sich in die schwarze Küche eingeschlossen, um in die Tat umzusetzen, was er, der Verehrer würdigen Pergamens, aus den Schriften der Adepten herausgelesen hat. Die Ausstattung des Laboratoriums „im Sinne des Mittelalters, weitläufige unbehilfliche Apparate zu phantastischen Zwecken", liefert jedes holländische Alchimistenbild. Hinten in der Ecke der Feuerherd mit dem großen Blasebalg und engen Rauchfang, auf dessen Gesims allerhand Gläser, Näpfe, Flaschen und Krüge, daneben ein Stampfmörser auf hohem Untersatz, ein Tisch, Amboß, Kübel und vielerlei Werkzeug, der große Raum für „die Ge-

sellschaft der Adepten". Im Vordergrunde links ein zweiter Herd, für feinere Untersuchungen. An ihm sitzt der Alchimist in großem gepolsterten Lehnstuhl, die Pelzmütze auf dem Kopfe, einen kleinen Blasebalg in den Händen, das Feuer anfachend. Um ihn herum eine Legion von Apparaten, auf und an dem Herde, liegend, hängend, Zangen, Leuchter, Töpfe, Kolben, Röhren, Kessel, Schädel. Daneben Tisch mit Büchsen, Schachteln, Sanduhr, Rezepten, Schemel mit Reibmörser, der Boden dicht bedeckt mit Schüsseln, Wannen, Sieben, Büchern, das Ganze ein Chaos wunderlicher Werkstücke, das sinnfällige Abbild der Wirrnis, die in den Arbeitsräumen wie in den Köpfen der Goldmacher herrschte. Der Vorderraum kann durch einen schweren Vorhang gegen das große Gelaß hin abgesperrt und so zu einer unbeobachteten Werkstatt für die geheimsten Versuche gemacht werden (nach einem Bilde von Teniers d. J. in Dresden).

In so einem verschwiegenen Raume sitzt Wagner am Herde (6673):

> Monate lang, des großen Werkes willen,
> Lebt er im allerstillsten Stillen.
> Der zarteste gelehrter Männer,
> Er sieht aus wie ein Kohlenbrenner,
> Geschwärzt vom Ohre bis zur Nasen,
> Die Augen rot vom Feuerblasen;
> So lechzt er jeden Augenblick,
> Geklirr der Zange gibt Musik.

In diesem Augenblick höchster Erwartung, kurz vor Krönung der Mühen, betritt Mephisto das Laboratorium, unerwartet und ungerufen, vermeintlich ein Störer, tatsächlich der Vollender des Werkes. Denn wenn es in der Phiole auch leuchtet und blitzt, die Mischung sich klärt und klingt, und des Professors erhitzte Phantasie in der Masse schon die

Gestalt eines zierlichen Männleins zu gewahren meint, es fehlt doch noch „das Tüpfchen auf dem i", Sprache und Leben. Hier sind wir auf dem toten Strang, auf den alle Versuche geraten, organisches Leben auf mechanischem Wege zu erklären oder gar zu erzeugen. Naiv bemerkt Paracelsus im Paramirum lib. I cap. 2 p. 26 C, wo er die Ärzte belehrt, wie sie aus der großen sichtbaren Natur (dem Makrokosmus) die Kenntnis der kleinen unsichtbaren (des Mikrokosmus) schöpfen können: „Die drei Substanzen, die einem jeglichen Dinge sein corpus geben, sind sulphur mercurius sal. Die drei werden zusammengesetzt, alsdann heißt's ein corpus, und ihnen wird nichts hinzugetan, als allein das Leben". Nichts als allein das Leben! Da es aber auf diese Kleinigkeit einigermaßen ankommt, so wäre wie bei Tausenden vorher auch bei Wagner das Glasmännlein trotz allen Leuchtens und Tönens hübsch tot geblieben, hätte nicht Mephisto, „der Mann, das Werk ihm zu beschleunen" (6684), seinen Segen dazu gegeben. Er erst macht das chemische Destillat zu einer Kreatur und wird deshalb von ihr mit Recht als „Herr Vetter", begrüßt. Jetzt ist Homunkulus lebendig. Er entschlüpft Wagners Händen, schwebt leuchtend über dem schlafenden Faust und liest in dessen Seele das Entzücken, in das ihn der Traum von Leda und ihren Gespielinnen versetzt, die in der stillen, schwanenbelebten Flut des Eurotas baden. Damit ist das Ziel gegeben, Homunkulus' Entschluß gefaßt: Faust kann nur in Griechenland gesunden.

Wieder hat der Dichter einen vom Aberglauben des Mittelalters überlieferten Rohstoff zu einer dichterisch lebendigen Gestalt umgebildet. Goethe ist im Plato zu Hause. Er kennt aus dessen „Gastmahl" die Lobrede des Komikers Aristophanes auf den Eros und den genialen Scherz von der Halbierung der Menschen, den Plato ihm in den Mund legt. Ursprünglich war hiernach der Mensch ein Gespöpf mit vier

Armen, vier Beinen, zwei Gesichtern und so fort, also doppelt so stark wie jetzt und den ängstlichen Göttern viel zu gewaltig. Deshalb zerschneidet Zeus, um ihn zu schwächen, jeden in zwei Hälften, zu doppeltem Gewinn für die Götter, die zugleich schwächere Untertanen und eine größere Zahl von Opferern gewinnen. Sollten die Menschen aber auch jetzt noch nicht Ruhe halten, so will Zeus sie noch einmal der Länge nach halbieren, so daß sie, wie die Profilbilder auf den Grabsteinen, nur noch den halben Kopf, einen Arm und den halben Leib behalten (193 A). Goethe geht weiter. Für ihn besteht der Mensch auch aus zwei Teilen, aus Körper und Geist. Jede dieser Hälften ist völlig gleichberechtigt und selbständig. „Wir Menschen, die wir „zwei Welten angehören", die wir „Ausgeburten zweier Welten" sind, können uns weder dem Einfluß stofflicher Schwere entziehen, noch von dem Ausbreiten ins Unendliche, dem Aufstreben zur Höhe, ablassen" (Goethe-Handbuch I 674). Es ist daher nur folgerichtig, wenn Goethe frei nach Plato den Menschen so halbiert, daß der Geist vom Körper gesondert und jener einmal als ein für sich bestehendes Ganze hingestellt wird. Daß auch der herausgelöste Geist Menschengestalt besitzt, weiß Goethe nicht bloß aus Paracelsus, sondern auch aus griechischen Vasenbildern, auf denen die Seele eines Gestorbenen als geflügeltes Wesen erscheint, das in winzigen Abmessungen genau der Erscheinung des Lebenden, selbst in Kleidung und Rüstung, entspricht. Das Menschlein in eine Glasröhre einzuschließen, mag ihn das Cartesianische Teufelchen und Michael Herrs (zwischen 1630 und 1650) Blocksbergbild „Eigentlicher Entwurf und Abbildung des Gottlosen und verfluchten Zauberfestes" bestärkt haben, dem er nachweislich Anregungen verdankt (abg. Hirt, Kulturgesch. Bilderbuch IV. Der Nachdruck bei Morris, Goethestudien I 120, ist unbrauchbar). Hier hält die

„Trödelhexe" (4096) in beiden Händen eine bauchige Glasflasche, in der ein embryohaftes Menschlein sitzt.

Homunkulus hat geistige Eigenschaften, die weit über das menschliche Maß hinausgehen. Das ist begreiflich, denn er ist als reiner Geist den Abschwächungen des Körperlichen nicht unterworfen. Keine Ermüdung, keine Trübung durch Unvollkommenheit der Sinne, keine Beschränkung durch die Organe des Leibes. „Dieweil ich bin, muß ich auch tätig sein" ruft er, kaum entstanden, aus (6888), denn für Goethe ist ein Leben ohne Tätigkeit undenkbar. Er besitzt einen alles durchdringenden Blick, die Gabe des Hellsehens, unbegrenztes Erinnerungsvermögen, aber auch starke Leidenschaften. Wenn Faust die Schranken überspringen will, die dem Geist des Menschen seine Zwienatur setzt, sehnt sich Homunkulus nach diesen Schranken, um ein in natürlichem Sinne vollkommener Mensch zu werden. Deshalb zieht er, wie Platos halbierte Menschen, aus, um — seine körperliche Hälfte zu suchen. Da Zeus nämlich die doppelleibigen Menschen halbiert hatte, so irrten die Hälften ruhelos umher, denn die wollten wieder ein Ganzes werden. Da sie als Doppelwesen entweder aus zwei Männern oder zwei Frauen oder aber aus Mann und Frau bestanden hatten, so suchte nun, von Eros getrieben, jede Hälfte so lange umher, bis es die zu ihr gehörige andere gefunden hatte. Waren sie aber wieder vereinigt, so ließen sie nicht mehr von einander ab, und keine Macht vermochte sie zu trennen. Die Wege dieses wundervollen Mythus wandelt Goethe — wer mag sagen, ob bewußt oder unbewußt? —, wenn er Homunkulus seinen fehlenden Leib suchen läßt. Auch ihn treibt der platonische Eros. „So herrsche denn Eros, der alles begonnen" rufen die Sirenen am Schluß der klassischen Walpurgisnacht (8479), als das leidenschaftliche Glasmännlein an Galatheens Wagen zerschellt. Aber sie stimmen keinen Trauer-

gesang an, wie die Helenamädchen nach dem Ikarussturz Euphorions, sondern ein Jubellied auf die vier Elemente, die erst in ihrer Vereinigung den vollen Segen der Natur bringen. Homunkulus' Eingehen ins feuchte Element bezeichnet ja kein Ende, sondern den Beginn eines neuen Lebens.

VI. Die Mütter

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" hebt der Schlußgesang des Chorus mysticus an, der in vier knappen Sprüchen die Summe des ganzen Faustdramas zieht. Das Vergängliche, alles was einst geschaffen worden und darum einst auch wieder untergehen muß, ist ein Gleichnis, Abbild wovon? Der nicht ausgesprochene, aber leicht zu ergänzende Gegensatz ergibt: von dem, was nicht vergänglich, also ewig ist. Quae peritura vides aeterni sunt simulacra ließe sich der Goethesche Satz lateinisch wiedergeben, in der Sprache, die von allen am meisten auf klare Fassung hindrängt und daher zweckmäßig bei dunklen Stellen als Dolmetscherin befragt wird.*)

Aber was ist ewig? Der vierte Spruch des Chors heißt: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan". Befragen wir die Dolmetscherin! Vere femineum nos trahit ad superos. „Ewig" hat nicht zeitliche Bedeutung, sondern bezeichnet eine Wesenseigenschaft: wahr, vollkommen oder, um ein Fremdwort mit Heimatberechtigung im Deutschen zu gebrauchen: ideal. Heimatberechtigt ist das griechische *ἰδέα* in der philosophischen Sprache, weil Plato unser Lehrer ist, der dem Worte, das ursprünglich „das was man sieht", die äußere Gestalt, dann Wesen, Beschaffenheit bedeutet, den besonderen Sinn von Urbild aufgeprägt hat, eine Gestalt, die nur im Geiste, im Denken geschaut,

---

*) Aus anderem Grunde war Hermann und Dorothea in der lateinischen Übersetzung Goethe besonders lieb; es kam ihm da vornehmer vor, „als wäre es, der Form nach, zu seinem Ursprunge zurückgekehrt". (Pniower, Goethes Faust, S. 242.)

nicht mit dem Sinne des Auges wahrgenommen werden kann. Auch in dieser Bedeutung aber bleibt dem Worte der Zusammenhang mit seinem Verbalstamme „schauen" gewahrt, denn auch die philosophische Idee ist eine Gestalt, eine Form, ein zwar körper- aber nicht umrißloses Ding, das vom Geiste sozusagen sinnlich wahrgenommen werden kann.

An einer berühmten Stelle, im Eingang zum 7. Buche seines Staates, macht Plato den Unterschied zwischen sehen und schauen, zwischen sinnlichem und geistigem Wahrnehmen, zwischen Erscheinung und Idee durch eines seiner philosophischen Bilder klar, das goethisch genug ist, um hier eine Stelle zu finden. Wir schicken einleitungsweise einen Satz aus dem 6. Buch 485 B voran: „Die Philosophen trachten stets nach einer Erkenntnis (*μάθημα* eig. Belehrung), die ihnen das Wesen des ewigen Seins enthüllen könnte, das nicht von Entstehen und Vergehen — „alles Vergängliche"! — hin und hergeworfen wird." Ewig also ist, was weder entsteht noch vergeht. Nun das Bild. Die Menschen leben sozusagen von Kindesbeinen an in einer unterirdischen, höhlenartigen Behausung, die sich in ihrer ganzen Breite dem Lichte zu nach außen öffnet. An Hals und Beinen gefesselt müssen sie stets an ihrem Platze bleiben und können, außerstande den Kopf nach der hohen und fernen Lichtquelle hinter sich umzudrehen, nur vor sich (auf die Hinterwand der Höhle) sehen. Zwischen den Gefesselten und dem Lichte führt hinter ihrem Rücken oben ein Weg, neben welchem eine niedrige Mauer aufgeführt ist, wie von den Taschenspielern vor den Zuschauern Schranken errichtet werden, über denen sie ihre Kunststücke zeigen. An dieser Mauer entlang tragen (unsichtbar für die Gefesselten) Leute allerlei Gerät vorbei, das über die Mauer hervorragt, Bildsäulen und andere Dinge aus Stein und Holz in mannigfachen Bildungen, wobei die Träger, wie natürlich, bald sprechen bald

schweigen. So sehen die Gefesselten von sich selbst und von einander zunächst nur die Schattenbilder, die von dem Lichte hinten auf die vor ihnen liegende Rückwand der Höhle geworfen werden, ebenso von den vorübergetragenen Sachen. Diese meinen sie zu benennen, wenn sie sich über die von ihnen gesehenen Schattenbilder unterhalten (sie verwechseln also Abbild mit Ding). Die vorüberziehenden Schatten meinen sie auch sprechen zu hören, wenn die Träger sprechen, wie man ja auch die Puppen im Theater sprechen zu hören meint, wenn die sprechen, die sie bewegen. Für wahr gilt den Gefesselten also nur das Abbild der Wirklichkeit.

Nun denken wir sie uns von den Fesseln befreit und von der Befangenheit geheilt. Was geschähe dann? Sobald sie gelöst und plötzlich gezwungen würden aufzustehen, sich umzudrehen, nach dem Lichte zu gehen und aufzublicken, würden ihnen dabei die Augen schmerzen, und sie könnten infolge des Glanzes die Dinge nicht erkennen, deren Schattenbilder sie vorher sahen. Sagte man ihnen nun, früher hätten sie leeres Zeug (φλυαρίας) gesehen, jetzt seien sie der Wirklichkeit näher und sähen, dem Wirklicheren zugewandt, richtiger und sollten nun sagen, was jedes einzelne der vorüberziehenden Dinge sei, dann würden sie verlegen das früher Gesehene für wahrer halten als das ihnen jetzt Gezeigte. Zwänge man sie nun, das Licht selbst (den lichten Himmel) anzusehen, so würden sie vor Augenschmerz sich abwenden, zu dem fliehen, was sie zu erkennen vermögen, und dies für deutlicher halten als das Gezeigte. Schleppte man sie gar mit Gewalt einen rauhen unnd steilen Anstieg hinauf und ließe nicht ab, ehe man sie ins Sonnenlicht gezerrt, da würden sie unwillig sich vor Schmerzen winden und würden, wenn sie ins Licht träten, die Augen vom Glanze geblendet, nicht das Geringste von dem erkennen können, was man ihnen jetzt

als wahr bezeichnet. Es bedarf der Gewöhnung, um die Dinge dort oben zu schauen. Zuerst würden sie am leichtesten die Schatten erkennen (also nur die farblose Form), darauf im Wasser die Bilder der Menschen und übrigen Dinge (also die farbigen Abbilder), noch später die Dinge selbst, schließlich vielleicht sogar die Sonne, nicht ihr Bild im Wasser oder an einem fremden Platze, sondern sie selbst unmittelbar an ihrer eigenen Stelle. Dann würden sie auch verstehen, was sie ist, daß sie die Jahreszeiten regelt und den Jahreslauf, daß sie über allem auf dem überschauten Platze waltet und in gewissem Sinne Erzeugerin (*αἴτιος*) des sichtbaren Alls ist. So weit Plato.

Wir stehen hier an der großen, schönen Wiege, in der die Zwillingskinder des philosophierenden Verstandes und der dichtenden Phantasie traulich beieinander schlummern: Vergänglichkeit — Ewigkeit, Schein — Sein, Wirklichkeit — Idee, Physik — Metaphysik, Schauen — Denken und wie sie alle heißen, die, groß geworden, die Hallen der platonischen Akademie und des aristotelischen Lykeions, die Hörsäle Kants und Hegels füllen. Wir begleiten sie nur bis ins Arbeitszimmer Goethes.

Platos Bild führt einen Aufstieg vom dunkelen Schatten über das farbige Abbild bis unmittelbar zur Sonne selbst vor. Damit meint er den Weg zur philosophischen Erkenntnis, der aus dem naiven Leben mit der Natur zu bewußtem Beobachten der Erscheinungen und endlich über die Welt der Dinge hinaus zur Ergründung der Ursachen führt, mit anderen Worten: von der Wirklichkeit zur Idee, von den Kindern zu den M ü t t e r n. Das ist ein Aufstieg von einer niederen Stufe zu einer höheren, wie er ganz im Sinne Goethes liegt. Denn ohne Möglichkeit einer immer höheren Vervollkommnung wäre ihm nach eigenem Geständnis selbst im Paradiese nicht wohl gewesen. Der junge Faust eilt der Sonne nach (1086):

Ich eile fort, ihr ewiges Licht zu trinken,
Vor mir den Tag, und hinter mir die Nacht.

Der gereifte begnügt sich mit dem farbigen Abglanz des Lebens, denn das Licht der Sonne selbst erträgt das menschliche Auge nicht (4702):

Sie tritt hervor! — und, leider schon geblendet,
Kehr ich mich weg, von Augenschmerz durchdrungen.
— — — — — — — — —
So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau ich an mit wachsendem Entzücken.
Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
Dann abertausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
Allein wie herrlich, diesem Sturm entsprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und Du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

Schade, daß Plato diese Verse nicht lesen und seine Gedanken in solcher Form und Wandlung wiederfinden kann!

An keiner Stelle seiner Dialoge hat Plato eine lückenlose Darstellung der Ideenlehre gegeben und sich über das Verhältnis der Erscheinungswelt als Abbild zu den Ideen als Urbildern systematisch ausgesprochen. Das haben erst spätere Philosophen zum Teil in phantastischer Weise versucht. Unter ihnen hat Plutarch, geboren um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, Goethes Teilnahme am nachhaltigsten gefesselt. Wohl kein Name begegnet in den Tagebüchern häufiger als der Plutarchs; noch wenige Tage vor seinem Tode hat er ihn nachts gelesen. Bei einem

Aufenthalte in Karlsbald war Goethe 1811 die Kaltwassersche Übersetzung in die Hände gefallen, die ein Badegast — Plutarch war damals Modeschriftsteller — dort zurückgelassen hatte. Goethe las hier unter anderen sog. moralischen Schriften den Dialog „Über den Verfall der Orakel", dessen Schauplatz Delphi, insbesondere eine durch Knidier erbaute Halle (Lesche) ist. In „diesem Versammlungsorte, einem Portikus, den man um einen länglich viereckigen Hof herumgezogen und nach innen zu offen denken kann" (Bong-A. XXXI 280) waren die Innenwände von Polygnot, dem größten athenischen Maler, mit Wandgemälden — Odysseus' Hadesfahrt und Ilions Zerstörung — geschmückt worden. Nach Pausanias' Beschreibung waren sie von den Gebrüdern Riepenhausen gezeichnet und so die Veranlassung geworden, daß Goethe sich mit jener Beschreibung eingehend beschäftigte. Wer Pausanias' Art zu sehen und zu beschreiben kennt, erstaunt über den sicheren Takt, mit dem Goethe den schwierigen Text zu erklären weiß. Seine Vorstellung von der Anlage der Lesche ist durch die neuen französischen Ausgrabungen durchaus bestätigt worden.

So mußte der auf Delphis Boden spielende Dialog dem besonderen Interesse Goethes begegnen. Behandelt werden darin religiöse Fragen. Um eine Vorstellung von dem zu gewinnen, „was jenseits alles Sichtbaren" liegt, und wovon die Natur unsern Sinnen nur „wahrnehmbare Abbilder und sichtbare Gleichnisse" (!) bietet (*αἰσθητὰς εἰκόνας καὶ ὁμοιότητας ὁρωμένας* cap. 13), nimmt Plutarch nach pythagoräisch-platonischer Art mathematische Figuren zu Hilfe. Die vollkommene Harmonie göttlichen Wesens stellt er sich unter dem Bilde eines gleichseitigen Dreiecks, die Unvollkommenheit menschlichen Wesens unter dem eines ungleichseitigen Dreiecks, das Wesen der Dämonen, die auf der Grenzscheide zwischen Göttern und Menschen stehen, unter dem Bilde eines gleichschenkligen Dreiecks vor, das

ja auch in der Mitte zwischen dem gleich- und ungleichseitigen liegt. Auch die Zahl der Welten, deren er 183 zählt, ordnet er in einem Dreieck an, das als Bild der Harmonie des Weltalls (der Sphären) natürlich gleichseitig gedacht wird (cap. 22). Auf jeder Seite des Dreiecks liegen 60 Welten, die drei übrigen an den Ecken. Die benachbarten Welten berühren einander und bewegen sich wie in einem Reigentanze gelassen (ἀτρέμα) im Kreise. Die Ebene innerhalb des Dreiecks ist der gemeinsame Herd aller und heißt das Feld der Wahrheit. In ihm liegen unbeweglich die Gründe (λόγοι), Gestalten (εἴδη - ἰδέαι) und Musterbilder (παραδείγματα) dessen, was war und sein wird, und um sie herum ist die Ewigkeit, aus der die Zeit gleichsam als ein Ausfluß zu den Welten gelangt (wie nach homerischer Vorstellung aus dem die Erde umgebenden Okeanos die Ströme der Erde stammen). Weshalb die von der Ewigkeit αἰών, ein Lieblingswort Goethes) umgebene Ebene „Feld der Wahrheit" heißt, erläutert Plutarch nicht, weil die Erklärung auf der Hand liegt. Es ist der Raum, in dem die wahren, ewigen, unsichtbaren Urbilder alles Seienden regungslos thronen.

Nun zu den Müttern im Faust! In der fünften Szene des ersten Aktes fordert Faust von Mephisto die Beschwörung der Geister des Paris und der Helena, die der Kaiser leibhaftig sehen wolle. Mit wenig Zauberworten, meint Faust, sei's getan. Aber der christliche Teufel hat über Heidengeister keine Macht, da sie in eigener Hölle hausen. Wolle Faust sie heraufholen, so müsse er selbst die Fahrt zu ihnen wagen. Den Weg könne er nicht weisen, da in die raumlose Einsamkeit, in der sie weilen, keine Straße führe. Doch werde ihm der goldene Schlüssel, den er ihm gibt, das unbetretbare Reich erschließen zu Göttinnen, Mütter genannt, die dort als Urgestalterinnen thronen, umgeben von den schattenhaften Urbildern alles einst Ge-

schaffenen und noch zu Schaffenden, das nach Gestaltung oder Umgestaltung ringe. Sei er am Ziele, so werde er, selbst ungesehen, einen glühenden Dreifuß erblicken. Den gelte es zu rauben und durch den Schlüssel an die Oberwelt zu ziehen. Wer dies vollbringe, könne die dem Dreifußkessel entsteigenden Dämpfe durch Zaubersprüche in alle gewünschten Gestalten verwandeln. Faust ergreift mißtrauisch den kleinen Schlüssel. Der aber wächst unter Blitzen in seiner Hand und erfüllt ihn mit Vertrauen. Er stampft auf den Boden und versinkt, um mit dem Dreifuß wiederzukehren.

Vier Fäden verschlingen sich in dieser Märchendichtung: Die Fahrt in eine Sterblichen verschlossene Welt; der Dreifußraub; das Reich der Ewigkeit; die Mütter.

Den Anlaß zur Dichtung gibt die Sage, in der es ein stehender Zug ist, daß Faust Gestalten der Vorwelt zur Unterhaltung eines Fürstenhofes aus dem Schattenreiche heraufbeschwört. Neu aber ist die Wendung, daß Faust selbst die Fahrt dorthin unternimmt, und daß das Schattenreich hier kein Reich des Todes sondern des Lebens ist. Fausts Fahrt in die Unterwelt, um den Schatten der Helena heraufzuholen, bildet eine Episode des dritten, des Helenaaktes, und der ist fertig, ehe Goethe die Ausarbeitung unseres ersten unternimmt. Es kann sich hier also nicht um dieselbe Fahrt handeln wie dort, sondern nur um eine Vorbereitung dazu. Darum wird nicht Helenas Schatten zu wirklichem Leben erweckt, sondern ihr Urbild zu vorübergehendem Erscheinen beschworen, allerdings in so lebensvoller Gestalt, daß Faust in seinem Entschluß, sie allein für sich zu erringen, nur um so mehr bestärkt wird. Und welche Gelegenheit bot sich dabei dem Dichter, seine Gestaltungskraft in der Vergegenwärtigung des geheimnisvollen Reiches der Mütter zu beweisen.

Am 10. Januar 1830 bittet Eckermann, dem in dieser

Szene vieles rätselhaft geblieben war, den Dichter um einigen Aufschluß. Der aber kann ihm weiter nichts verraten, als daß er im Plutarch gelesen, es sei im griechischen Altertum von Müttern als Göttinnen die Rede gewesen. „Dies ist alles, was ich der Überlieferung verdanke, das übrige ist meine Erfindung." (Gräf, Drama II 532, 34.) Die Stelle Plutarchs, die Goethe im Sinne hat, findet sich im Leben des Marcellus cap. 20: „Auf Sizilien liegt die Stadt Engyion, nicht groß, doch sehr alt und berühmt durch die Erscheinung von Göttinnen, die sie Mütter heißen. Wer sich an der Majestät der Mütter vergeht, den verfolgen sie wie Erinyen." Außer dem Namen kann Goethe dieser Erzählung nichts entnehmen; von dem geheimnisvollen Wesen der Mütter findet sich keine Spur. Denn was Ausleger auf Grund der Marcellusstelle in die Mütterszene hineinlegen wollen, ist haltlos. Als Mephisto den Namen Mütter zum erstenmal ausspricht, schrickt Faust zusammen und kann auch weiterhin das Wort nicht ohne Erschütterung hören. Hierin will man unbegreiflicherweise einen Anklang an das Schreckhafte der sizilischen Mütter-Erinyen vernehmen, von deren Wesen die Goetheschen Mütter doch himmelweit verschieden sind. Fausts Schrecken erklärt sich vollkommen aus seiner seelischen Verfassung. Die ganze Szene ist, wie L. Traumann, Goethes Faust II 144 mit Recht ausführt, „beherrscht von einer dunkeln Macht, der Erinnerung". Mephisto, der auf Fausts Verlangen nicht sofort eingeht und die Gefahren des Unternehmens in seiner Schilderung, wie jener annimmt, geflissentlich vergrößert, erscheint ihm wieder als „Vater aller Hindernisse".

> Du spartest, dächt' ich, solche Sprüche;
> Hier wittert's nach der Hexenküche,
> Nach einer längst vergangnen Zeit.
> Mußt' ich nicht mit der Welt verkehren?
> Das Leere lernen, Leeres lehren? —

Sprach ich vernünftig, wie ich's angeschaut,
Erklang der Widerspruch gedoppelt laut;
Mußt' ich sogar vor widerwärtigen Streichen
Zur Einsamkeit, zur Wildernis entweichen
Und, um nicht ganz versäumt, allein zu leben,
Mich doch zuletzt dem Teufel übergeben.

Hier zieht Fausts Vorleben an seiner Seele vorüber. Gewiß decken sich die Erinnerungen mit den Vorgängen im ersten Teile des Dramas nicht genau — wer sollte auch in solchem Augenblick die Treue eines Chronisten verlangen? —, berühren aber alle Hauptereignisse. Und das erschütterndste darunter, Gretchens Liebe, Leiden und Tod, sollte keinen Platz finden? Wie ein Blitzstrahl trifft Faust das Wort Mütter und mahnt ihn an seine Schuld, durch die Gretchen dem Tode verfiel.

Verdankt so Goethe Plutarchs Marcellus nur den Namen, so verdankt er dem „Felde der Wahrheit" Plutarchs um so mehr von ihrem Wesen. Man lese, die oben ausgeschriebene Stelle im Gedächtnis, Fausts Anrede an die Mütter kurz vor Erscheinen von Paris und Helena (3427):

In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,
Und doch gesellig. Euer Haupt umschweben
Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.
Was einmal war in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort; denn es will ewig sein.
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf;
In reicher Spende läßt er, voll Vertrauen,
Was jeder wünscht, das Wunderwürdige schauen.

Was der Philosoph denkt, sieht plastisch der Dichter und formt wie ein großer Maler seine Gedanken zu einem Bilde. Seine Gestalten sitzen, stehen und gehen; sie halten eine sacra conversazione, deren disputa sich um ewige Gestaltung und Umgestaltung dreht. Und wie Raphael weiß Goethe den Gegenstand ihrer Unterhaltung sichtbar zu machen. Körperlose Formen, Abbilder alles dessen, was einst war und was einst sein wird, umschweben sie wie Wolkenzüge, deren wechselnde Bilder Goethe so gern betrachtete, weil sie dem plastischen Sinne Genüge tun. Nur das Gegenwärtige fehlt ihrem Reich, weil es eben das Lebende ist, verteilt auf die Oberwelt „zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte".

1811 hat Goethe Plutarchs „Über den Verfall der Orakel" gelesen, 1830 wird er von Eckermann um Auskunft über die Mütterszene gebeten. Jetzt erinnert er sich des Dialoges nicht mehr. Das ist nach 20 Jahren wohl verständlich. Aber befruchtet hatte die Karlsbader Lektüre seine Gedanken, wie Raphaels Fresken seine Vorstellungen. Unbewußt verknüpft er beides zu einem Bilde und hat ein gutes Recht zu sagen, bis auf den Namen sei alles sein Eigentum.

Die lebengebärende Erde als Mutter zu denken, ist ja von allen Bildern das nächstliegende. Die Ackerfrucht spendende Demeter (= *γῆ μήτηρ*) führt in ihrem Namen das auszeichnende Beiwort, und Rhea Kybele, die ihren geheimnisvollen Sitz im abgelegenen, unzugänglichen, einsamen Waldgebirge hat, hierin eine echte Schwester der einsam wohnenden Mütter, ist die Große Mutter schlechthin, die Götter und Menschen gebiert und dadurch zur Gründerin und Herrin des ganzen Kosmos wird. Die Spaltung der einen Mutter in eine Reihe gleichartiger Wesen ist spät, hat aber Parallelen in anderen Kulten.

Einen häufigen und absonderlichen Gebrauch von der

Bezeichnung Mütter macht der große Chemiker (Alchimist) Paracelsus, in dessen krause Gedankengänge Goethe sich früh eingelebt hatte (vergl. den Abschnitt „Der Stein der Weisen"). Wenn bei ihm Mercurius mater (!) metallorum, wenn „die Elemente allein Mütter" sind, wenn seine drei principia, sal sulphur mercurius, die nicht elementalisch, sondern lediglich als richtungweisende Naturkräfte, als Vorstufen jedes Lebens gedacht sind, gleichfalls matres heißen, so erkennt man, wie häufig das Wort in den Geheimwissenschaften des Mittelalters gewesen sein muß, wie es jeden anschaulichen Sinn eingebüßt hat und zur vagen Bezeichnung eines Stoffes geworden ist, der beim Eingehen einer chemischen Verbindung irgend ein Neues gebiert. Es ist daher nicht abzusehen, wie der Alchimistenausdruck auf die Ausgestaltung der so scharf umrissenen Mütter bei Goethe irgend welchen Einfluß gehabt haben könnte.

Für die Fahrt des Faust zum Sitz der schemenhaften Urbilder liegen Analogien in Menge vor. Seit Odysseus in den Hades drang, um Teiresias' Schatten zu befragen, reißen in der Dicht- und bildenden Kunst die Versuche nicht ab, die Geheimnisse des Jenseits zu enthüllen. Hierfür bedurfte Goethe eines Vorbildes nicht. Den Dreifußraub aber wird er nach einer Sage gestaltet haben, die in dem ihm so vertrauten Delphi, dem Sitze apollinischer Weissagung, heimisch ist. Hier steht der Dreifuß im Mittelpunkte des Kultus. Auf ihm sitzt die Pythia und empfängt ihre Eingebungen durch Dämpfe, die aus einer Erdspalte hervordringen. An ihn knüpft auch die Sage vom Raube an. Herakles erfährt einst von der Pythia eine Abweisung, als er sich ein Orakel holen will. Kurz entschlossen droht er, ihr durch Wegnahme des Dreifußes das Handwerk zu legen, falls sie sich seinem Willen nicht fügt. Aber Leto und Artemis springen Apollo bei. Dieser nimmt seinen

Dreifuß schleunigst auf den Rücken und rettet ihn so vor Herakles. Goethe las bei Pausanias X 13,7 von einer großen Statuengruppe vor dem Apollotempel, die diese Sage zum Gegenstande hatte. Natürlich hat er sie für seine Mütterszene ihres burlesken Zuges völlig entkleidet.

Quellenuntersuchungen wie die vorstehende sind anziehend und notwendig, dürfen aber in ihrem Werte nicht überschätzt werden. Das Kunstwerk als solches zu würdigen helfen sie in der Regel wenig, ja erschweren sie sogar in gewissem Grade, insofern sie den Blick zu lange am Einzelnen haften lassen. Sie sind deshalb lediglich als Vorstufen zu betrachten, die erstiegen haben muß, wer Einlaß zum Tempel begehrt.

Wie dieser Abschnitt mit dem chorus mysticus beginnt, soll er auch damit schließen. Aber die unvergleichlichen Worte sollen gefaßt sein in zwei lateinische Disticha, wenn man will ein Spiel, das manchem vielleicht unnütz, dem Verfasser aber nicht wertlos erscheint. Denn es zwingt den Übersetzer, jedem einzelnen Ausdruck scharf zu Leibe zu gehen und ihn so lange zu kneten, bis er eine Form gewinnt, die sich der unerbittlich klaren Sprache anbequemt, und damit sein letztes Geheimnis preisgibt. Gewiß hat die lateinische Sprache eine Entwicklung durchgemacht, „welche sie immer ferner ab von aller Eignung zu Poesie führte" (H. St. Chamberlain, Lebenswege meines Denkens 308), hier soll sie aber auch nicht poetische, sondern lediglich Dolmetscherdienste leisten, und dazu eignet sie sich wegen ihrer Aufrichtigkeit und Unbestechlichkeit allerdings ausgezeichnet.

Quae peritura vides aeterni sunt simulacra;
En hic quae fieri sponte sua nequeunt;
Quae fugiunt verbis describi, facta leguntur;
Vere femineum nos trahit ad superos.

VII. Die klassische Walpurgisnacht

Wie dem Walpurgisnachtstraum, dem Intermezzo des ersten Teils, in der Helena, dem Zwischenspiel des zweiten, ein Gegenstück zur Seite tritt, das bei aller Wesensverschiedenheit doch gewisse Berührungspunkte mit jenem bietet, so hat gleich dem ersten auch der zweite Teil seine Walpurgisnacht, vom Dichter zum Unterschiede von jener die „klassische" genannt. Sie heißt so, weil sie auf „klassischem" Boden, in Griechenland, spielt. Man pflegt gemeinhin nicht zu bedenken, welch ungeheuere Kühnheit in diesem Namen oder besser, da der Name ja doch nur ein auf kurze Formel gebrachter Gedanke ist, in dem Gedanken Goethes liegt, die griechische Hölle zu einer ähnlichen Nachtfeier zu versammeln, wie sie in der ersten Mainacht der nordische Satan mit seinen Heerscharen auf dem Blocksberg veranstaltet. Denn der griechische Götterstaat hat keine Hölle und keinen Satan. Sie mußte sich Goethe erst schaffen, und wenn man von seinen genialen Eingebungen und kühnen Würfen spricht, sollte dieser als der kühnste obenan stehen.

Freilich, einen Luzifer, einen „Feuerträger", der aus dem Himmel gestürzt wird, hat auch die griechisch-italische Mythologie geschaffen. Er ist mißgestaltet, von schwankendem, unsicherem Gang, voller Verschlagenheit und Bosheit, aber auch voller Humor wie Goethes Mephisto. Er neidet den seligen Göttern, seit er aus ihrer Mitte verwiesen, ihr Leben im klaren Äther und frei von Beschwerden, denn er muß als Herr des Feuers mit seinen Helfern im Erdinnern hausen, in Höhlen dumpf und qualmerfüllt, vom Schicksal erlost zu steter Feuerarbeit, die Berge

zittern und bersten macht, so daß glühende Ströme sich den Ausgang zur Oberwelt erzwingen: Hephäst=Vulkan, der Herr der Kyklopen, der kunstfertige Schmied, den seine Mutter Hera bald nach seiner Geburt, entsetzt über den Wechselbalg, vom Olymp auf die Erde wirft und der dorthin nur zurückkehrt, um die tafelnden Seligen als Hofzwerg und Hofnarr zu belustigen. Er fühlt seine unwürdige Stellung und macht, wo es geht, seinem Unmut durch boshafte Streiche Luft, die er den Göttern spielt. Aphrodite hat ihn dadurch gekränkt, daß sie den schön gewachsenen Kriegsgott dem krummbeinigen Schmied vorzieht. Er schmiedet deshalb unsichtbare, unzerbrechliche Fesseln, die sich um das Bett des Liebespärchens legen und es hier in seiner peinlichen Lage festhalten, bis sich die olympische Jugend daran satt gesehen hat. Mit gleichen Fesseln bindet er seine Mutter für ihre Unmütterlichkeit auf dem Lehnsessel fest, den er ihr zum Geschenk macht, und kein Gott vermag sie zu lösen. Hephäst allein vermag es, der sie geschmiedet. Aber er will nicht zurück zum Olymp, und erst dem Weingott gelingt seine Rückführung, nachdem er ihn trunken gemacht.

Das ist der antike Teufel, der sicherlich manche Züge dem mittelalterlichen geliehen, im Grunde aber nichts mit ihm gemein hat. Und noch weniger entspricht seine feurige Esse im Berginnern mit ihren ehrsamen Arbeitern der christlichen Hölle mit ihren Ausgeburten. So kann es denn in klassischer Sage auch keine nächtliche Heerschau der Höllengeister und Hexen geben. Gewiß fehlen Nachtfeiern und nächtliche Orgien und auch so etwas wie Hexen dem Altertum nicht. Schon die dafür geprägten Namen zeugen davon. *Παννυχίδες* und pervigilia heißen religiöse Versammlungen, die vielen Kulten, insbesondere der Venus und des Bachus, eigen sind, und die mit den nordischen Hexentänzen insofern sich berühren, als auch in ihnen Ver=

kleidungen, Mummenschanz, Spuk und Ausgelassenheiten herrschen. Auch die großen Zauberinnen, die homerische Kirke und die kolchische Medea haben Schule gemacht, haben in abergläubischen, verliebten, boshaften jungen und alten Weibern gelehrige Nachfolgerinnen gefunden und dem Hantieren mit Zaubertränken, Beschwörungen, Verwünschungen bis in die letzten Ausläufer des Altertums Vorschub geleistet. Aber alles dies ist doch vom nordischen Teufel- und Hexenspuk himmelweit verschieden und gibt nichts aus für das großartige Stelldichein, zu dem in der klassischen Walpurgisnacht die antiken Nachtgeister auf die pharsalischen Felder Thessaliens von Goethe entboten werden. Das ist sein ureigenes Werk, die selbständige Schöpfung eines Dichters, dessen Gestaltungskraft befruchtet ist durch eine Kenntnis griechischer Kunst und Literatur von seltener Tiefe, ein Wurf von unerhörter Kühnheit. Als „Chaos" spukt dieser Spuk noch heute in nicht wenigen Köpfen. Folgt man aber Goethes Führung, so löst sich das Chaotische leicht in übersehbare, beziehungsreiche Gruppen, die sich zu einem zwar ungewöhnlichen, doch nicht unbegreifbaren Gebilde formen.

Wen hat der Dichter zu diesem Nachtfest aufgeboten? Keinen der großen Olympier, auch keinen aus ihrem Gefolge. Vergebens sucht man die lustigen Gesellen aus der Begleitung des Dionysos, vergebens die Gefolgschaft Apolls, der Aphrodite, vergebens die wohltätigen Heilgötter, die Hüter von Wald und Feld, Garten und Wiese, vergebens aber auch die furchtbaren Harpyien und andere Helferinnen der Unterwelt, vergebens die Dienerinnen der Nemesis, die Mören und Erinyen, vergebens selbst das echteste und mächtigste aller Nachtgespenster, die Patronin aller Zauberinnen und Teufelinnen, die dreigestaltige Hekate, deren Reich sich über Himmel, Erde und Unterwelt ausdehnt, kurz, von den bekannten niederen Göttern und Dämonen fehlen alle.

Mustert man nun die Teilnehmer an der Versammlung, so ergeben sich, entsprechend der deutlich erkennbaren Doppelhandlung des Nachtspieles, zwei Gruppen, eine der Erd- und eine der Meerwesen. Denn der erste Teil der Handlung spielt sich im Binnenlande, der zweite auf und an dem Meere ab. Haupt der Erdwesen, wenngleich im Spiel als solches nicht bezeichnet, ist Seismos, die Personifikation des Erdbebens, der Vertreter des Olympiers Poseidon. Ihm, dem Bildner der jüngeren Berge, treten einerseits die Oreade (Bergnymphe) des Urgesteins als Vertreterin des „alten, befestigten Grundbesitzes", anderseits die Sphinxe als Zuschauer aller Erdgeschichte gegenüber, die seit Jahrtausenden auf ihrer Stelle regungslos sitzen, bei keinem Geschehen mit der Wimper zucken und sich in ihrer Ruhe auch durch den Erderschütterer nicht erschüttern lassen.

Wenn Seismos an der Arbeit ist und die Gedärme der Erde durchwühlt, dann können „die Kleinen von den Seinen" nicht in Frieden bleiben. Der Goldschatz in der Erde gerät in Bewegung, seine Sammler, die „kolossalen" Ameisen, seine Hüter, die Greifen, seine Räuber, die einäugigen Arimaspen, stellen sich ein, zu ihrem Zweck die Nachtversammlung zu nutzen. Ihnen gesellen sich folgerichtig die gnomenhaften Bergmännchen zu, die Pygmäen (Däumlinge), die „angereizt durch Metalladern den Fels durchwühlen, das Innere der Erde zugänglich machen" (Wilhelm Meisters W. J. I 4), und ihre noch winzigeren Genossen, die Daktylen (Fingerlinge). Die Pygmäen aber sind undenkbar ohne ihre steten Feinde, die Kraniche und Reiher, deren Zwergkämpfe als parodisches Gegenstück menschlicher Kriege von der Ilias an die griechische Kunst lebhaft beschäftigen. Alle diese Kleinwesen gehören zur Gefolgschaft des Seismos, des vulkanischen Tyrannen im Erdinnern, der seinen Launen ohne Gesetz und Maß ruck- und stoßweise freien Lauf läßt.

Auf der andern Seite stehen die Meerwesen. Da Poseidon, den eigentlichen Herrn des Meeres, seine olympische Würde von dieser Saturnalienfeier niederer Geister ausschließt, erscheinen als Vertreter seine Untergebenen, die Meeresalten Proteus und Nereus, die wie ihr Herr in der stillen Tiefe der Flut wohnen, aber gern auch die Gestade aufsuchen, sich dort zu ruhen und zu sonnen, auch wohl den Menschen freundlich oder unwirsch zu begegnen. Mit Nereus kommen seine und der Doris liebliche Töchter, die Nereiden (Doriden), die ihren jugendlichen Leib anmutig einzuschmiegen wissen den geschwungenen Linien ihrer vielgestaltigen Träger, der Delphine, Meerdrachen, Seewidder, Hippokampen, die in unerschöpflicher Fülle der Phantasie griechischer Bildner entspringen. Die schönste unter ihnen aber, Galatee, wird zur Vertreterin der Aphrodite selbst, der meerentstiegenen Kypris. Auf einem Muschelwagen, den Delphine ziehen, gleitet sie auf mondbeleuchteter Meeresfläche dahin, umspielt von ihren Schwestern, von fischleibigen Tritonen, von kunstreichen Telchinen, die dem Poseidon den Dreizack, dem Helios die zahllosen Erzbilder auf Rhodos schmieden, von Psyllen und Marsen, den Hütern von Aphroditens Wagen und seinen Geleitern, wenn die neue Kypris-Galatee einmal im Jahre ihn besteigt, um ungesehen von sterblichen Augen mit ihren Hörigen und Gespielinnen das heitere Sommernachtsfest zu begehen. Aber noch andere Meerwunder drängen heran. Wie Galatee auf einer Muschel, werden sie in dem Rückenpanzer einer Riesenschildkröte von Nereiden und Tritonen herbeigetragen, seltsame, ernste, regungslose, kleine, unscheinbare Gestalten, ein wunderliches Gegenbild zur anmutigen, geschmeidigen Königin des Festes. Sie sind nicht hellenischem Boden entwachsen, aber uralte Insassen der ägäischen Inselwelt, heimisch auf Samothrake, hochverehrt von den griechischen Seefahrern, denen sie Rettung bringen

in Sturmesnot: die geheimnisvollen Kabiren, rätselhaft in ihrem Wesen und Walten, ja unbestimmbar selbst in ihrer Zahl. Aber sie dürfen teilnehmen an der Freude des Festes, denn sie sind Freunde Poseidons, in ihrem wohltätigen Walten selbst von den Sirenen gepriesen, die doch eigentlich ihre Gegnerinnen sind. Denn die Kabiren retten, wo die Sirenen durch ihren Schmeichelgesang vernichten, und so mancher, der durch den Lockruf verführt den Uferklippen allzu nahe kam, dankt ihnen sein Leben:

So begehen das Nachtfest Land und Wasser, die Feste und die Feuchte, die in Griechenland so eng miteinander verwachsen sind wie nirgends sonst. Aber sie begehen es auf verschiedene Weise. Die Erde steht auch in der Feiernacht unter dem Willen des launischen Erderschütterers, auf dem Meere herrscht Gottesfrieden zur Festzeit, wie zur Zeit der olympischen Spiele jede Fehde unter den Völkern schweigt. Poseidon hat sich für die Saturnalienfeier seiner Herrenwürde begeben und seinen Herrschaftsstab, den Dreizack, mit dem er die Wogen aufrührt und beruhigt, für heute den Telchinen überlassen, so daß sie damit dem Meere gebieten können. Sie bedienen sich seiner, die Wogen ihrer lieblichen Herrin zu Liebe damit zu glätten. Auf dem Lande stößt's und wettert's, Spottreden fliegen hin und her, Verdruß und Schadenfreude, Neid und Hohn stören die Festesstimmung, ja selbst an offenen Kämpfen fehlt es nicht, wenn sie sich auch nur im Miniatur-Rahmen der Kranich- und Pygmäenschlacht bewegen.

Darum locken die Sirenen an den Ufern des Peneios:

Ohne Wasser ist kein Heil!
Führen wir mit hellem Heere
Eilig zum ägäischen Meere,
Würd' uns jede Lust zuteil.

(Erdbeben)

Schäumend kehrt die Welle wieder,
Fließt nicht mehr im Bett darnieder;
Grund erbebt, das Wasser staucht,
Kies und Ufer berstend raucht.
Flüchten wir! Kommt alle, kommt!
Niemand, dem das Wunder frommt.
Fort, ihr edlen frohen Gäste,
Zu dem seeisch heitern Feste,
Blinkend wo die Zitterwellen,
Ufernetzend leise schwellen,
Da wo Luna doppelt leuchtet,
Uns mit heiligem Tau befeuchtet!
Dort ein freibewegtes Leben,
Hier ein ängstlich Erdebeben;
Eile jeder Kluge fort!
Schauderhaft ist's um den Ort.

Der Gegensatz zwischen dem Unbehagen auf dem schwanken Erdboden und dem Behagen auf der ruhevollen See ist greifbar, fast haben Land und Meer ihre Rollen vertauscht. Was für einen Zweck hat der Dichter im Auge, daß er den Gegensatz so scharf herausarbeitet?

Es ist der große wissenschaftliche Streit zwischen Neptunismus und Vulkanismus, in dem hier Goethe Partei ergreift, und zwar schon durch die geflissentlich betonte gegensätzliche Färbung des Hintergrundes, auf dem die beiden Vorgänge sich abspielen. Abhold wie Goethe jedem unruhigen, sprunghaften Wesen war, konnte ihm in der Frage nach der Bildung der Erdoberfläche nur eine Auffassung Genüge tun, die auch bei diesem Naturvorgang eine ruhige, stetige Entwicklung voraussetzte. „Er war in den Anschauungen von Abraham Gottlob Werner herangewachsen, dessen Lehre in den letzten Jahrzehnten des

18. Jahrhunderts die junge Wissenschaft der Geologie beherrschte. Nach Werner sind die ältesten Gesteine, Granit und Gneis, aus dem Urmeer kristallisiert, das anfangs die Erdoberfläche völlig bedeckte; die Trümmer dieser Urgesteine sind dann das Material zum Aufbau der jüngeren Formationen; die Hitze des Erdinnern hat keinen Anteil an der Bildung der Gebirge, und es hat überhaupt keine Aufrichtung der Gebirge stattgefunden, vielmehr haben Strudel und Strömungen beim Zurückweichen und zeitweisen Vordringen des Meeres die Berge und Täler geformt; Vulkane sind Bildungen der jüngsten Zeit, entstanden durch örtliche Erdbrände. Gegen diese einseitige Lehre erhob sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts das entgegengesetzte Extrem in dem durch Alexander von Humboldt und Leopold v. Buch vertretenen Vulkanismus oder Plutonismus . . . . Hier sollten die Gebirge durch den Druck des feurig flüssigen Erdinnern plötzlich und stoßweise emporgehoben sein" (M. Morris, Einleitung zum 40. Bande der Jubiläumsausgabe, S. XI). Es konnte nicht zweifelhaft sein, daß Goethe die Auffassung von der langsamen aber stetigen Arbeit des Wassers bei Bildung der Gebirge, nicht die von der gewaltsamen des Feuers auch dann zu der seinigen machen mußte, wenn er durch seinen Freund A. v. Humboldt von der Einseitigkeit des Neptunismus sich hätte überzeugen lassen. Seiner geologischen Grundanschauung blieb er treu, mit Recht, wie wir heute wissen. Denn die stetige, ruhige, auf unermeßliche Räume sich ausdehnende Einwirkung des Wassers und der atmosphärischen Einflüsse — das ist jetzt wohl ausnahmslos anerkannt — hat an der allgemeinen Gestaltung der Erdoberfläche einen unendlich größeren Anteil, als die katastrophalen, aber kurzen und auf verschwindend kleine Räume beschränkten vulkanischen Ausbrüche.

Ein Bespiel vulkanischer Wirkung erlebt Mephisto bei seiner Wanderung durch die Spukgestalten der thessalischen

Hexennacht. Er sieht seinen Weg versperrt durch ein plötzlich emporgehobenes Gebirge, das sein Dasein dem Eingreifen des Seismos verdankt.

So toll hätt' ich mir's nicht gedacht,
Ein solch Gebirg in einer Nacht!
Das heiß' ich frischen Hexenritt!
Die bringen ihren Blocksberg mit.

Auch bei wissenschaftlichen Fragen vermag Goethe ethische Gesichtspunkte nicht auszuschalten. Die Neptunisten erscheinen ihm als Vertreter der Harmonie, die Vulkanisten als Verfechter der Disharmonie in der Natur. Darum verleiht er dem Doppelbilde seiner Walpurgisnacht so grundverschiedene Farben. Die Handlung im Binnenlande schließt nach unsicherem Verlauf mit einem teuflischen Sarkasmus, das Fest auf der See verläuft ohne Störung, wohlige Heiterkeit breitet sich über das Ganze hin, und der Schluß tönt aus in einen freuderauschenden Hymnus auf den Einklang der gesamten Natur. Faust ist nach Griechenland gezogen, um die schönste Frau zu suchen, Mephisto, um die häßlichste zu finden. Faust kommt insofern zum Ziel, als er mit Mantos Hilfe den Zugang zur Unterwelt und damit zu Helena findet. Mephisto hat schnellen Erfolg. Er findet „in der Schönheit Land" bei den Phorkyaden, Ungetümen, wie keine Hölle sie so scheußlich birgt, eine ihm zusagende Verkleidung, legt sie für den nächsten Akt an und schließt, anknüpfend an sein Aussehen, wie so oft als Epilogus das Spiel mit der Selbstironie:

Vor aller Augen muß ich mich verstecken,
Im Höllenpfuhl die Teufel zu erschrecken.

Führt so der erste Teil der klassischen Walpurgisnacht den Anhängern des Vulkanismus die Wirkung ihrer Lehre in nicht eben freundlichen Farben praktisch vor Augen, so

fehlen darin auch die theoretischen Verfechter dieser und der ihr entgegenstehenden Lehre nicht. Es sind die beiden einzigen rein menschlichen Wesen, die gewürdigt werden, der großen Heerschau der Geister beizuwohnen, die als Naturphilosophen in dieses Fest der Natur gehören und, wenn auch in anderem Sinne, als Geister fortleben: Thales und Anaxoras, zwei Häupter der ionischen Schule, die es zuerst unternahm, das Rätsel der Dinge auf wissenschaftlichem Wege zu lösen. Goethe braucht antike Vertreter des Neptunismus und Vulkanismus. Thales bietet sich ungesucht dar, denn der Vater der ionischen Naturphilosophie sieht tatsächlich im Wasser den Urgrund aller Dinge. Anaxagoras aber zwingt er kraft seines Dichterrechtes zur Rolle des Vulkanisten, für die Heraklit der gegebene Vertreter gewesen wäre, weil er ihn aus Plutarch und Plinius als Mond- und Sonnenforscher kennt. „Es feiern die Griechen Anaxagoras aus Klazomenä, weil er vorausgesagt hatte, an welchen Tagen ein Stein aus der Sonne fallen werde" (Plinius II 149). Dies verbindet Goethe mit der Überlieferung, thessalische Zauberinnen vermöchten den Mond vom Himmel herabzuziehen, und läßt Anaxagoras durch Beschwörung aus dem Mond eine Steinmasse auf die Erde ziehen, mächtig genug, die Form des eben vom Seismos emporgeschobenen Berges zu verändern, so daß in drastischer Weise Vulkanismus von oben und unten sich zu geräuschvollem Tun zusammenschließt, zum Grauen der davon betroffenen Mitspieler ebenso wie zur Erheiterung des geologisch gebildeten Parterres.

Außerhalb der beiden feindlichen Lager stehen nur wenige Personen. Zunächst die Lokaldämonen Peneios, der Hauptstrom Thessaliens, und seine Nymphen; der Kentaur Chiron, der von der Kultur ganz beleckte und darum völlig aus der Art geschlagene Waldmensch des benachbarten Peliongebirges; Erichtho, die thessalische Zauberin und

Wahrsagerin, die den Prolog zum „Schauderfeste dieser Nacht" spricht, alles Lebendigen Feindin, als vampyrisches Wesen die rechte Heroldin des Kongresses der Schreckgestalten. Die zweite Seherin Manto, des großen Teiresias Tochter, ist ihr vollkommenes Gegenbild, Menschenfreundin, Hüterin des Apollotempels am Olymp und damit des Eingangs zur Unterwelt, den Goethe dorthin verlegt. Zum Kreise der Hekate gehören die wandelfähigen Lamien, kinderfressende Gespenster, und Empuse, verbuhlt, blutsaugerisch wie diese. Mit den Phorkyaden zusammen bilden sie die Gesellschaft, in der Mephisto sich am meisten heimisch fühlt.

Das angebliche Chaos also verwandelt sich bei näherem Zusehen in einen recht erträglichen Kosmos. Zwei Gruppen führen miteinander Krieg, eine dritte sieht als neutrale zu, und zwischen ihnen versuchen drei Abenteurer ihr Heil. Zwei davon kennen wir schon, der dritte, die eigenartigste und anziehendste Figur des ganzen Aktes, ist ein halbiertes Menschenkind, entstanden nicht auf natürlichem Wege, sondern im Laboratorium des Chemikers, Homunkulus, über den Abschnitt V Auskunft gibt. Da dieses kleine Menschlein nur Geist ist ohne die geringste Beimischung von etwas Körperlichem, unterliegt es weder dem Gesetz der Schwere noch anderen körperlichen Hemmungen. Zwar muß es, um nicht in alle Winde zu verfliegen, in einem Glaskolben eingeschlossen bleiben, aber seine Seelenkräfte entfalten sich, ungehindert von Leibesschranken, zu größter Schärfe. Es ist allen Menschen durch Sicherheit des Erinnerns und Umfang des Wahrnehmens überlegen, dringt als Geist ohne Mühe in den Geist eines andern ein, sieht Fausts Traum so gut wie der Schlafende selbst und läßt sogar Mephistos Scharfblick weit hinter sich. So wird Homunkulus die Veranlassung zur Fahrt nach Thessalien. Er sieht, wo Fausts Gedanken weilen. Im Traume erscheint diesem Helenas Mutter Leda im Kreise der Schwäne;

Faust lebt und webt in Griechenland und was er sucht, kann er nur auf griechischem Boden finden. Dazu aber bietet sich jetzt gerade gute Gelegenheit. Denn eben ist, wie Homunkulus sich erinnert, die klassische Walpurgisnacht. Mephisto jedoch bezeigt wenig Lust zur Reise. Erst der Hinweis auf die Freuden, die seiner Brunst thessalische Hexen versprechen, stimmt ihn Homunkulus' Plane günstiger. So breitet er denn seinen Mantel aus und bringt den fest schlafenden Faust unter Führung des Glasmenschleins nach Thessalien.

Dort angelangt trennen sich die drei Reisenden und jeder geht auf eigene Hand seinem Ziele nach. Was Faust und Mephisto wollen, ist klar. Was aber sucht Homunkulus? Den Leib, der ihm zum natürlichen Menschen fehlt. Er sucht ihn in Griechenland, wo Natur und Kunst die schönsten Menschen hervorbringt. Da er auf seiner Luftfahrt Thales und Anaxagoras trifft und sie von der Natur und vom Entstehen sprechen hört, schließt er sich ihnen an und wird zum Meergott Proteus geführt. Der weist ihm den Weg, auf dem er allmählich zu seinem Ziele gelangen könne.

> Im weiten Meere mußt du anbeginnen!
> Da fängt man erst im Kleinen an
> Und freut sich, Kleinste zu verschlingen,
> Man wächst so nach und nach heran
> Und bildet sich zu höherem Vollbringen.

Das Meer als Vater des Alls anzusehen ist homerische Vorstellung. Seitdem ist das Bewußtsein von der Schöpferkraft des Wassers nicht mehr verschwunden. Und ein jüngerer Zeitgenosse Goethes, der Jenenser Professor der Medizin Lorenz Oken (1779—1851), der mit ihm in der Beurteilung der Schädelknochen als Umbildungen der Rückenwirbel zusammengetroffen und seitdem (1807) Gegen=

stand einer nicht immer freundlichen Aufmerksamkeit Goethes war, schreibt über die „Schöpfung des Organischen": „Der Urschleim, aus dem alles Organische erschaffen worden, ist der Meerschleim ... Alles Leben aus dem Meere, keines aus dem Kontinent. Aller Schleim ist lebendig ... Das ganze Meer ist lebendig ... Wo es dem sich erhebenden Meerorganismus gelingt, Gestalt zu gewinnen, da geht ein höherer Organismus aus ihm hervor." (Erich Schmidt, JA. 14,336.) Schon Kant hatte (Kritik d. Urteilskraft § 80) die Möglichkeit zugegeben, daß „gewisse Wassertiere sich nach und nach zu Sumpftieren und aus diesen nach einigen Zeugungen zu Landtieren ausbildeten". Goethe bekennt sich rückhaltlos zum Glauben „an die ewige Mobilität aller Formen in der Erscheinung" und schildert in einer dichterischen Vision die Entstehung des Riesenfaultiers aus einem Wasserwesen (JA. 39 XXXIX), ist also auf dem Wege zur Darwinschen Deszendenzlehre.

Der Niederschlag solcher Gedanken findet in Proteus' Mahnung schlichten und klaren Ausdruck. Homunkulus läßt sich leicht überzeugen, besteigt den Rücken des in einen Delphin verwandelten Proteus und langt auf dem offenen Meere in dem Augenblicke an, wo Galateens Muschelwagen in der Ferne erscheint. Durch körperliche Fesseln in seinen Empfindungen nicht im Zaum gehalten, läßt er sich von der überwältigenden Schönheit hinreißen und fliegt, stürmischen Liebesverlangens voll, auf Galatee zu, ein zweiter Faust, der die geschaute Schönheit um jeden Preis besitzen muß. An dem Muschelwagen zerschellt das Glas, sein leuchtender Inhalt ergießt sich auf die Wasserfläche und umspielt, den Linien der Wellen und hier schwimmenden Körper sich anschmiegend, alles in züngelnden, aber Leben, nicht Tod bringenden Flammen. Die Sirenen, deren Lockruf hier einmal nicht ins Ver-

derben, sondern zu neuem Werden geführt hat, leiten den Schlußhymnus ein:

> Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
> Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?
> So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
> Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
> Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
> So herrsche denn Eros, der alles begonnen!
> Heil dem Meere! Heil den Wogen,
> Von dem heiligen Feuer umzogen!
> Heil dem Wasser! Heil dem Feuer!
> Heil dem seltenen Abenteuer!
>
> All-Alle
>
> Heil den mildgewogenen Lüften!
> Heil geheimnisreichen Grüften!
> Hochgefeiert seid allhier,
> Element' ihr alle vier!

Durch den Streit zwischen dem Festen und Feuchten, zwischen Vulkanismus und Neptunismus führt die klassische Walpurgisnacht zur Versöhnung aller vier Elemente. Denn wenn sich Feuer dem Wasser vermählen kann, gibt es in der Natur keinen Gegensatz mehr, der nicht ausgeglichen werden könnte. Vollbringer des Wunders ist Eros, nicht der kleine geflügelte Gott, Aphroditens Gefährte, sondern der allwaltende Liebestrieb, der nach der Lehre Hesiods an der Grenzscheide steht zwischen Kosmogonie (Weltschöpfung) und Theogonie (Götterschöpfung), der aus dem regellosen Urzustande der Welt, wo das Chaos aus sich selbst Erde und Himmel, den lichten Äther und den dunklen Erebos, Nacht und Tag gebiert, hinüberleitet zur unwandelbaren Ordnung der großen Natur, in der die Geschlechter getrennt sind, um sich zu vereinigen und so ewig neues Leben zu erzeugen. Zuerst hat Eros in Himmel und Erde das Ver-

langen nach gegenseitiger Durchdringung erregt, so daß jener in brünstiger Liebe im Frühlingsgewitter herabsteigt, der Erde Schoß mit befruchtendem Naß füllt, diese ihn bräutlich umfängt und aus ihrem Beilager aufsteigen Gras und Kräuter, Blumen und Blüten und neues Laub für Strauch und Baum. Dafür hat den vollendetsten Ausdruck Äschylus gefunden, wenn er in seinen Danaiden der Aphrodite die Verse in den Mund legt:

Verlangend naht der heilige Himmel sich der Erde,
Und sie heißt Liebe, ihm zu öffnen ihren Schoß.
In reichen Schauern strömt herab des Himmels Naß
Und tränkt die Erde; sie gebiert den Sterblichen,
Der Herden Ätzung und Demeters Ackerfrucht.
Aus tropfenschwerem Brautbett sprießt in voller Pracht
Des Waldes Frühling. Sieh, dies alles ist mein Werk.

Hier sind Himmel und Erde noch nicht vermenschlicht, sie sind noch unverwandelte Glieder des Kosmos, und der ganze Vorgang bleibt noch ein Bild. Homer aber setzt für Himmel und Erde seine Olympier Zeus und Hera ein, und nun wird aus dem kosmogonischen Bilde ein theogonisches, mythisches Geschehen, das Beilager des höchsten Himmelspaares. Bei seiner Liebesumarmung legt die Erde, um ihm ein weiches Brautbett zu bereiten, den Frühlingsschmuck an. Die Gedanken Homers (Ilias XV 346) lassen sich wiedergeben, die Schönheit seiner Sprache schwerlich:

So sprach Zeus und schlang die Arme um seine Gemahlin.
Da entsproßte für sie am Grund frischgrünend der Rasen
Samt dem tauigen Klee, dazu Hyazinthe und Krokus
Dicht und weich, ein schwellender Pfühl, empor sie zu heben.
Drin sie ruheten beid', überdeckt von hüllender Wolke,
Golden und schön, und blinkender Tau still tropfte hernieder.

Nicht überall ist die Wandelung eines Naturvorganges zum Mythus so deutlich zu verfolgen, wie in diesem Falle,

weil das Mittelglied, die Parallele für den Vorgang aus dem Menschenleben, das Bild, die Vergleichung, der Tropus, meist verschwunden ist. Es ist ja der natürliche Gang, den der Mensch einschlägt, um sich von Naturvorgängen Rechenschaft zu geben, der, daß er dazu eine Parallele aus seinem eigenen Leben sucht. Die Unzulänglichkeit menschlicher Kräfte dem Naturgeschehen gegenüber fordert dann von selbst ihre Steigerung ins Übermenschliche, Dämonische, Göttliche, und so gelangt schließlich die Phantasie zur Schaffung von Mythen, die das an sich Unfaßbare wenigstens in gewissen Grenzen faßbar machen. Herodot ist VII 129 der Überzeugung, die Kluft zwischen Olymp und Ossa, das vom Peneios durchströmte Tempetal, sei das Werk eines Erdbebens. „Wer nun meint, Poseidon erschüttere die Erde und alle infolge von Erdbeben entstandenen Spalten seien Werke dieses Gottes, muß auch das Tempetal als Werk des Poseidon ansehen." Nun konnte Goethe für seine Dämonenversammlung den Olympier Poseidon nicht verwenden, drum machte er aus dem Erdbeben, dem Werke Poseidons, eine selbständige dämonische Figur, den Seismos, und verwandelte auf eigene Hand den Naturvorgang in einen Mythus. Auch hierbei kam ihm seine Kenntnis der bildenden Kunst zu statten. Denn Raphael läßt auf seinem Karton der Befreiung Pauli aus dem Gefängnis, dessen Abbildung Goethe 1829 besieht, eine bis zur Brust im Boden steckende Figur genau so die Erddecke durchbrechen, wie die Sphinxe es von der „kolossalen Karyatide" des Seismos (7547) melden.

Der Meteorfall, der des jungen Berges obere Fläche in eine Spitze verwandelt, wird als Folge der Beschwörung betrachtet, mit der Anaxagoras nach dem Vorgange thessalischer Zauberinnen den Mond vom Himmel ziehen will (7900). Naturvorgang und Mythus gehen auch hier Hand in Hand.

Den Mondhof erklären Gelehrte als Lufterscheinung, die durch Strahlenbrechung hervorgerufen wird, Dichter als Tauben der Aphrodite, die Galateens Muschelfahrt begleiten (8351). Und Thales findet den Ausgleich (8355):

> Auch ich halte das fürs Beste,
> Was dem wackern Mann gefällt,
> Wenn im stillen, warmen Neste
> Sich ein Heiliges lebend hält.

Der „wackere Mann" ist der Forscher (8354); „was ihm gefällt" (sein Placitum) die aus den Forschungen ihm gewordene Überzeugung, seine Ansicht, seine Lehre; das „Heilige, das sich lebend hält", wie die Tauben der Aphrodite „im stillen, warmen Neste", ist die dichterische Verklärung des Forschungsergebnisses durch den Mythus. Kalte Lehrsätze sollen fromme Sagen nicht verdrängen. In Goethe ist der Dichter vom Forscher nicht zu trennen, und was des Forschers Verstand ergründet, verklärt bei ihm erwärmend des Dichters Gestaltungskraft.

Hiernach kann es nicht zweifelhaft sein, daß sich auch hinter dem poetischen Untergang des Homunkulus ein Naturgeschehen verbirgt, das durch ihn mit dem Nimbus des Mythus umgeben werden soll. Die Frage aufwerfen, was bisher nicht geschehen ist, heißt sie beantworten. Denn was als feuriges Wunder die Wellen verklärt, daß sie funkelnd sich gegen einander zerschellen, kann nichts anderes sein, als die wundervolle Erscheinung des Meerleuchtens. Es ist ein Zufall, daß gerade in die Jahre 1829 und 1830, in welcher Goethe die Walpurgisnacht ausarbeitet, die Entdeckung des Kieler Arztes G. A. Michaelis fällt, daß das Meerleuchten durch Lebewesen, mikroskopisch kleine Tierchen, hervorgerufen werde (Über das Leuchten der Ostsee, Hamburg 1830). Schwerlich hat Goethe die Schrift selbst gelesen, wenigstens nicht zur Zeit der Arbeit an der

Walpurgisnacht. Daß er aus Fachzeitschriften etwas von den Untersuchungen erfahren hat, mit denen Michaelis schon 1827/28 beschäftigt war, ist ganz ungewiß. So bleibt nur die Annahme übrig, daß ihn lediglich die Tatsache des längst bekannten Phänomens zu seiner unvergleichlichen Schilderung begeisterte, und daß der Genius wieder einmal vorausahnte, was die Wissenschaft erst später nachwies, daß auch bei diesem Vorgange nicht tote, sondern lebende Natur am Werke sei.

> Ewig lebende Natur
> Macht auf uns Geister,
> Wir auf sie vollgültigen Anspruch.

Mit diesen Worten geht der Chor der Helenamädchen (9989) „ein in die Elemente". Sie wollen, einmal dem Orkus entrissen und dem Tageslicht zurückgegeben, ihrer Herrin nicht wieder zur freudlosen Unterwelt folgen, sondern lieber auf der Oberwelt weilen, wenn auch nicht mehr als Personen, so doch als lebende Geister, um an ihrem Teile mitzuhelfen am Gewebe der großen Weberin Natur. Auch Homunkulus ist Geist, auch auf ihn hat die Natur vollgültigen Anspruch, auch er geht ein in die Elemente, um in und mit ihnen fortzuleben. Also auch der dritte Wanderer erreicht in der Walpurgisnacht sein Ziel: „Im weiten Meere mußt du anbeginnen!" (8260). Unter den Auslegern herrscht noch heute Unstimmigkeit darüber, ob Homunkulus der ersehnten Körperlichkeit teilhaftig wird. Zweifellos wird er es, nur nicht in der sprunghaften Weise, daß er, der eben noch reiner Geist war, mit einem Male sich mit Fleisch und Bein umkleidet. Das schlüge Goethes Überzeugung von der allmählichen Fort- und Umbildung in der Natur geradezu ins Gesicht. Auch Homunkulus unterliegt dem Gesetz aller Lebewesen, die zuerst eine untere Stufe erstiegen haben müssen, ehe sie zu einer höheren emporsteigen können.

VIII. Die Örtlichkeit der Faustburg in der Helena

Goethe ist als Dichter ein Herrenmensch wie wenige. Seinem dichterischen Schöpfungstriebe, mag man ihn Genius oder Dämon oder Eros oder wie immer nennen, gehorcht er bedingungslos und betrachtet den ihm von außen herangebrachten Stoff als eine bildsame Masse, in deren Gestaltung nach rein künstlerischen Rücksichten ihm keine Schranken gesetzt sind. Er ähnelt auch hierin den Griechen. Wie diese niemals Anregungen von Kulturvölkern empfangen haben, vom Alphabet an durch alle Zweige der Wissenschaft bis zu den höchsten Hervorbringungen des Meißels, ohne ihnen den Stempel ihrer Eigenart aufzudrücken, so formt Goethe den Stoff, den ihm Mythologie oder Geschichte, bildende Kunst oder Literatur, fremde oder eigene Lebenserfahrung liefert, ohne Rücksicht auf die starren Forderungen der „Wahrheit“ nach eigenem Ermessen um. Als Sechzigjähriger unternimmt er, sein Leben zu schreiben, und wählt als Titel „Dichtung und Wahrheit“, nicht „Wahrheit und Dichtung“. Man hat gemeint, er habe wegen der beiden zusammenstoßenden d in letzterem die Umstellung vorgenommen. Man darf diesen euphonischen Grund getrost auf sich beruhen lassen. Er mag mitgespielt haben. Entscheidend aber war zweifellos, daß Goethe auch mit seiner Selbstbiographie ein Kunstwerk liefern wollte, an dem der Dichtung der gleiche, wenn nicht größere Anteil gebührt als der Wahrheit. In seiner ausführlichen Erläuterung des Titels in dem Briefe an Zelter vom 15. Februar 1830 braucht er die bezeichnende Wen=

dung „um mich des Wahren, dessen ich mir bewußt war, zu meinem Zweck bedienen zu können". Veröffentlichung geschichtlicher Urkunden zu seinem Straßburger Aufenthalt lehnt er entschieden ab, weil „durch eingestreute unzusammenhängende Wirklichkeiten" die Einheit seiner Darstellung, d. h. die dichterische Gestaltung gestört werden würde. Man kann nicht Achtung vor „störenden" geschichtlichen, chronologischen oder topographischen Tatsachen von dem erwarten, der den Geschehnissen seines eigenen Lebens selbstherrlich gegenübersteht.

Die Örtlichkeiten in Goethes Dichtungen sind so lebendig geschildert, daß es scheint, man könne sie mit Händen greifen. Und weil man das kann, so ist man sehr geneigt, sie auf ganz bestimmte Vorbilder zurückzuführen. „Die Örtlichkeit (in Hermann und Dorothea), schreibt Varnhagen von Ense am 7. November 1823, hat etwas unbeschreiblich Anziehendes; man meint diese Stadt und Gegend zu kennen, man will sie wiederfinden, und die Einbildungskraft schweift ängstlich über alle Eindrücke hin, welche die reichen Lande längs des Oberrheins in ihrer tieferen Erstreckung dem Reisenden ehemals überschwänglich dargeboten, ohne daß die Wahl sich entscheiden und feststellen will! Ein bestimmter Ort aber, eine bestimmte Gegend, das nehmen wir für gewiß an, hat, wenn auch nur durch einige glückliche Punkte, die Grundlinien der ganzen Schilderung geliefert." (Gräf, Goethe über seine Dichtungen I 1 S. 195.) So vorsichtig Varnhagen urteilt, das Richtige trifft er doch nicht ganz. Nicht ein bestimmter Ort hat Modell gestanden, sondern viele. Das bezeugt der Dichter selbst. „Da wollen sie wissen, welche Stadt am Rhein bei meinem „Hermann und Dorothea" gemeint sei. Als ob es nicht besser wäre, sich jede beliebige zu denken! Man will Wahrheit, man will Wirklichkeit und verdirbt dadurch die Poesie." (Mit Eckermann, ebenda S. 194.)

Wie Goethe den Ton der Landschaft zu treffen weiß, auch ohne sie zu kennen, zeigt das Mignonlied: „Kennst du das Land?"; es fällt ins Jahr 1783, also vor die italienische Reise und atmet den Zauber italienischer Natur doch so völlig, als kenne sie der Dichter aus langem Aufenthalt. Man wird also Wahrheit seinen Schilderungen auch da zutrauen, wo sie nicht die Wirklichkeit wiedergeben, aber man wird nicht hinter dichterischer Wahrheit jedesmal eine Wirklichkeit suchen, die in Goethes Sinne oft „störend" ist.

Die zweite Szene des Helenaaktes spielt im inneren Hofe einer mittelalterlichen Burg, deren Herr Faust ist. Von ihr erzählt der Helena, die mit ihren Mädchen aus dem zerstörten Troja in den heimischen Palast Spartas zurückgekehrt ist und ihn öde und verlassen vorfindet, die alte Schaffnerin des Hauses Phorkyas—Mephisto (8994):

So viele Jahre stand verlassen das Talgebirg,
Das hinter Sparta nordwärts in die Höhe steigt,
Taygetos im Rücken, wo als muntrer Bach
Herab Eurotas rollt und dann, durch unser Tal
An Rohren breit hinfließend, eure Schwäne nährt.
Dort hinten still im Gebirgstal hat ein kühn Geschlecht
Sich angesiedelt, dringend aus kimmerischer Nacht,
Und unersteiglich feste Burg sich aufgetürmt,
Von da sie Land und Leute placken, wie's behagt.

Goethe kennt den Peloponnes, wie überhaupt Griechenland, nicht aus eigner Anschauung, schildert aber auf Grund eingehender topographischer Studien das Eurotastal und den es im Westen abschließenden vielgezackten Taygetos so anschaulich, als sei er dort gewesen. Die alte Straße, die vom ägäischen nach dem ionischen Meere über Sparta führt, verläuft ost-westlich, nach Osten also blickt die Stirnseite Spartas, nur im Osten bietet es einen bequemen

Zugang. Der nord-südwärts streifende Taygetos liegt „im Rücken“ der Stadt. „Das Talgebirg, das hinter Sparta nordwärts in die Höhe steigt“, sind die Vorberge des Taygetos, die mit niederen und höheren Kuppen eine Vorstufe des bis zu 2400 m aufsteigenden Hauptstockes bilden. Das Quellgebiet des Eurotas, in das Goethe die Faustburg verlegt, liegt nördlich von Sparta in einem rings von Bergen umschlossenen, von zahlreichen Bächen bewässerten Tal, von dem im besonderen Maße gilt, was Homer und Euripides von der Landschaft Lakonika im allgemeinen sagen, daß sie hohl, von Bergen eingefaßt, rauh und für Feinde schwer zugänglich sei, jedenfalls ein ausgesucht passender Platz für eine Burganlage. Es ist selten, daß Goethe in Dichtungen so genaue topographische Angaben macht. Um so weniger sollte man sie außer acht lassen.

Das „kühne Geschlecht“, das „aus kimmerischer Nacht“ in den Peloponnes drang und hinten im stillen Gebirgstal eine feste Burg sich anlegte, sind fremde Ansiedler, die aus dem dunklen Westen kamen, wohin die Odyssee die in ewiger Nacht lebenden Kimmerier verlegt, und sich auf den fruchtbaren Fluren Moreas niederließen. Goethe knüpft in gewohnter Weise an einen geschichtlichen Vorgang an. Im vierten Kreuzzuge (1202—1204) war eine Schar Ritter unter Gottfried von Villehardouin aus der Champagne aufgebrochen, um im heiligen Lande am Kampfe gegen die Ungläubigen teilzunehmen. Aber hier winkten wenig Lorbeern. Denn die abenteuernden Kreuzfahrer, zu jener Zeit weniger von Glaubenseifer als von Beutelust entflammt, hatten sich vom kühnen Dogen Enrico Dandolo für die Eroberungspläne der Republik Venedig gewinnen und zum Zuge gegen Konstantinopel, die Hauptfeindin des venezianischen Handels, bestimmen lassen. Am 12. April 1204 hatten sie die Stadt den Griechen entrissen und das lateinische Kaisertum unter Baldouin von Flandern auf-

gerichtet. Gottfried erreicht die Kunde hiervon im heiligen Lande. Sofort eilt er mit seinen Leuten nach dem Bosporus, um sich seinen Anteil an der Beute zu sichern. Aber ein Sturm verschlägt sie nach Messenien. Auch hier finden sie den Boden für gewinnbringende Abenteuer bereitet. Die Stämme Messeniens, freiheitsliebend wie ihre Ahnen, schließen aus Furcht vor den ländergierigen Venezianern mit den kriegerischen Ankömmlingen einen Bund und verhelfen ihnen zu einer Machtstellung, die sich zuerst über den Westen, bald auch über den Osten der Halbinsel ausdehnt. Schon 1207 entsteht das Fürstentum Achaia, ein Feudalstaat nach abendländischem Muster. Die neuen Lehnsträger legen feste Plätze an verschiedenen Punkten der Halbinsel an und sichern ihre Herrschaft. Auch in der Nähe Spartas entsteht eine Zwingburg unter Gottfrieds drittem Nachfolger Wilhelm II (1245—1278), der die Franken den Namen Mistrá „die Herrin" geben. Sie liegt nur eine Stunde westlich von Sparta auf einem steilen, weithin sichtbaren Kegel der Vorberge des Taygetos. Ihr Besitz wechselt im Lauf der Jahrhunderte häufig, und eine menschenreiche Stadt baut sich allmählich um sie auf mit einer großen Palastanlage, mit Kirchen, Klöstern und Mauern, die den ganzen Abhang bis zur Eurotasebene bedecken. Sie wird ein Mittelpunkt des Levantehandels, der die alte Straße von Westen nach Osten zieht. Heute ist die Stätte ein chaotisches Trümmerfeld, menschenleer und vergessen. Die letzten Einwohner gab sie an Neusparta ab, das König Otto 1834 auf dem Boden des alten gründete.

Unter den Lehnsträgern überwiegen Normannen und Franzosen, nur vereinzelt finden sich darunter Deutsche. Wieder spiegelt sich die Geschichte in Goethes Dichtung in besonderer Färbung. Im Kreise der Heerführer, die der Burgherr Faust zur Sicherung des lakonischen Landes

gegen feindlichen Überfall aussendet, verteilt er die Provinzen stammesweise (9466):

> Germane du, Korinthus' Buchten
> Verteidige mit Wall und Schutz!
> Achaia dann mit hundert Schluchten
> Empfehl' ich, Gothe, deinem Trutz.
> Nach Elis ziehn der Franken Heere,
> Messene sei der Sachsen Los,
> Normanne reinige die Meere
> Und Argolis erschaff er groß.

Die Scheidung der Provinzen nach Stämmen ist ebenso ungeschichtlich wie die Bevorzugung deutscher Stämme. Wenn aber im Sinne des Helenaspiels deutsche Kraft mit hellenischer Schönheit sich paaren soll, so rechtfertigt der künstlerische Gesichtspunkt die Abweichung vom geschichtlichen. Goethe schöpft seine Kenntnis der Begründung des fränkischen Feudalstaates im Peloponnes aus abgeleiteten Quellen, hauptsächlich aus den von ihm eingehend studierten englischen und französischen Reisewerken. Die Hauptquellen, die den byzantinischen Studien unsrer Tage eine so feste Grundlage geben, sind alle erst nach seinem Tode erschlossen worden. Insbesondere hat er die sogenannte Chronik von Morea, ein griechisches Heldengedicht um 1326, nicht gekannt, trotzdem ein französischer prosaischer Auszug daraus im 4. Bande des Chronikenwerkes von J. A. Buchon 1825 erschienen war, also um die Zeit, als Goethe an die Ausarbeitung der Helena ging. Diese Feststellung ist auch für die topographische Frage wichtig.

Es scheint nahezu Einmütigkeit darüber zu herrschen, daß das Vorbild von Fausts Ritterburg in der Burganlage zu suchen ist, die den Gipfel des Bergkegels von Mistrá krönt. Eine künstlerisch gesehene, auch technisch vortreffliche photographische Wiedergabe findet sich auf Taf. 16

des Bilderheftes zu Josef Pontens schönem Buch: „Griechische Landschaften", Deutsche Verlagsanstalt 1914. Zuerst hat August Baumeister, der bekannte Herausgeber der „Denkmäler des klassischen Altertums", die Faustburg mit Mistrá in Verbindung gebracht und seine Vermutung kurz begründet im 17. Bande (1896) des Goethejahrbuchs. Als Philologe ist er auch der Quelle nachgegangen, woher der Dichter nähere Kunde über Mistrá gewonnen hat, gesteht aber ein, trotz manchen Suchens nichts gefunden zu haben. Trotzdem bleibt er dabei, daß Goethes Schilderung nicht rein der Phantasie entsprungen sein kann. Dazu seien die Ortsangaben „zu peinlich genau, die Erörterung über die Wappen (9030—9043) ohne besonderen Anlaß gar zu auffällig und alles zu sehr mit den erhaltenen Resten einstimmig." Die Gründe haben sich als durchschlagend erwiesen. Denn es ist fast zum Glaubenssatz geworden, daß Mistrá die Faustburg sei. Die Reisehandbücher haben ihn aufgenommen, Dichter und Gelehrte, die über Mistrá schreiben, geben ihn als Tatsache weiter. Nur zwei der letzteren, die besondere Beachtung beanspruchen dürfen, seien hier genannt, Adolf Struck, der Architekt, und Leo Weber, der altklassische Philologe. Jener hat 1910 in seinem Buche „Mistra, eine mittelalterliche Ruinenstadt" zum erstenmal eingehende, auf gründlicher Orts- und Literaturkenntnis beruhende Studien als „Streifblicke zur Geschichte und zu den Denkmälern des fränkisch—byzantinischen Zeitalters in Morea" veröffentlicht. Vielen der Abschnitte setzt er Stellen aus Helena als Leitmotive vor, so daß man sieht, die Frage nach der Örtlichkeit der Faustburg ist für ihn gelöst. Mit der Tatsache, daß die Chronik von Morea erst zehn Jahre nach Abschluß der Helena durch Buchon veröffentlicht worden ist, findet er sich in folgender bezeichnenden Weise ab (S. 17): „In der glänzenden Helena-Episode des dritten Aktes spiegelt sich die ganze Poesie

der Chronik, von des Meisters Hand zu einem Idealgemälde ausgebaut, wieder. Die Vereinigung ritterlicher Romantik mit dem klassischen Mythos, die Verlegung des Schauplatzes nach den Gefilden Spartas und die lebendige Schilderung Mistrás, alles in dem Grundgedanken gipfelnd, Faust in die klassisch-antike Welt, Helena als Inbegriff weiblicher Schönheit in die mittelalterliche romantische Frauenwelt einzuführen, sind die in ihrer Tiefe unergründlichen Probleme der beispiellosen Dichtung. Aufs neue fragen wir uns, welches die Urquellen der Helena-Episode gewesen sind; die Frage ist auch historisch zu einer gewissen Bedeutung herangewachsen. Goethe selbst hat sich darüber, man behauptet: mit Bedacht, ausgeschwiegen, sein Geheimnis hat er mit ins Grab genommen." Wie aber, wenn's kein Geheimnis wäre und dies eine der „unergründlichen Probleme" sich auf anderem als dem bisher eingeschlagenen Wege einfach löste?

Dieselbe Anschauung wie Struck vertritt Leo Weber, der treffliche Mitstreiter im Kampfe für das humanistische Gymnasium, in seinen Reiseberichten aus Griechenland: „Im Banne Homers. Eindrücke und Erlebnisse einer Hellasfahrt", Leipzig 1912. Er überschreibt einen langen, mit Photographien ausgestatteten Abschnitt: „Mistrá, die Faustburg Goethes; ihre Geschichte und ihre Ruinen" (Seite 237—263) und deutet seine Überzeugung schon durch die Überschrift an. Er weiß, daß zu Goethes Zeit die Geschichte der fränkischen Herrschaft im Peloponnes noch wenig, die Topographie der Ruinenstadt Mistrá noch völlig unbekannt war; es fällt ihm auch auf, daß „die Helena-Episode so wenig rein geschichtliche Angaben oder (richtiger gesagt) Anspielungen enthält". Trotzdem besteht auch für ihn kein Zweifel daran, „daß Goethe in der Helena-Episode des Faust Mistrá tatsächlich vorgeschwebt hat: die

wenigen in ihr enthaltenen Ortsangaben weisen auf den Taygetos und nicht auf diesen oder jenen anderen Teil des Peloponnes, wie man früher fälschlich angenommen hat". Das letzte ist richtig; nur das Eurotastal kommt in Frage. Hieraus aber weiter zu schließen, daß dann auch Mistrá die Schilderung Goethes beeinflußt haben müsse, ist nachweisbar ein Fehlschluß.

1. Unvereinbar mit Goethes Worten ist die geographische Lage von Mistrá. Die Faustburg liegt, wie aus den oben angeführten Versen mit voller Sicherheit hervorgeht, nördlich von Sparta in einem abgelegenen, stillen Gebirgstal im Quellgebiet des Eurotas, Mistrá dagegen liegt westlich von Sparta auf weithin sichtbarer Hügelkuppe an lauter Verkehrsstraße unfern des Mittellaufes des Eurotas. Der luchsäugige Turmwächter der Faustburg Lynkeus, dem Helenas Schönheit die Sonne ist, erzählt (9222):

> Harrend auf des Morgens Wonne,
> Östlich spähend ihren Lauf,
> Ging auf einmal mir die Sonne
> Wunderbar im Süden auf.

Helenas Zug kommt aus Sparta. Folgerichtig erblickt ihn Lynkeus in seiner nördlich gelegenen Burg im Süden; stände er auf Mistrás Burg, er müßte ihn im Osten erblicken.

2. Unvereinbar mit der Faustburg ist die Verbindung mit einer Stadt wie Mistrá. Die Burg, in der sich Faust und Helena zum erstenmal begegnen, muß abseits der großen Heerstraße, fern jedem Stadttreiben in ruhevollster Einsamkeit liegen. Das erfordert schon der zarte, man darf geradezu sagen, keusche Charakter dieser einzigen Minnebegegnung. Es gehört zu den Unbegreiflichkeiten Goethescher Muse, wie es möglich gewesen ist, einer Szene, die doch freiestem und frohestem Sinnengenuß gilt, jede Spur

von Lüsternheit zu nehmen und einen Hauch von Hoheit, Reinheit und Unnahbarkeit zu geben, der jede frivole Regung ausschließt. Sie spielt sich ja nicht ohne Zeugen ab. Das Gefolge Fausts, die Mädchen Helenas sind zugegen, beide nicht blind für Schönheit und Kraft, beide nicht unempfindlich für die Freuden der Jugend und des Lebens. Und doch stört ihre Gegenwart nicht nur nicht, sondern scheint die Empfindungen der beiden Liebenden zu verstärken, zu heben, wenn man will, zu läutern. Vor diesen mitfühlenden, verschwiegenen Zeugen kann die Minne ihre Sprache furchtlos sprechen. Schon der Gedanke aber, es breite sich um die stillen Mauern der Burg, wie um Mistrá Akropolis, eine lärmende Stadt aus, vernichtet das Idyll.

Und der Weg von Sparta zur Burg? Die Wandeldekoration, wie wir heute sagen würden, die den Weg dem Auge des Zuschauers vortäuscht, begleitet der Chor mit seinem Liede, das der Natur des Weges angepaßt ist. Nach Mistrá führt der Weg von Sparta auf breiter, offener Chaussee vom Eurotas fort. Der Weg zu Fausts Burg geht am Eurotas entlang. Lange noch hören die Mädchen den heiseren Ton der Schwäne, die sie längst aus den Augen verloren haben, und deuten ihn in ängstlicher Ungewißheit als unheilsvoll. Je näher sie der Burg kommen, desto enger, stiller, düsterer wird der Pfad, bis sie sich plötzlich von den Burgmauern umgeben sehen. Jede Einzelheit widerspricht dem Wege zu dem weitgedehnten, unverhüllt sich darbietenden Häusermeere von Mistrá, das erst zu durchschreiten ist, ehe man die Burg erklimmt. Es gibt, auch in landschaftlicher Stimmung, keine größeren Gegensätze als den heimlichen Burgweg im Faust und die laute Landstraße nach Mistrá.

3. Unvereinbar mit der Schilderung der Burg im Faust ist der Burgbau von Mistrá. Phorkyas beschreibt sie den Griechinnen (9017):

Und seine Burg! die solltet ihr mit Augen sehn!
Das ist was anderes gegen plumpes Mauerwerk,
Das eure Väter, mir nichts dir nichts, aufgewälzt,
Kyklopisch wie Kyklopen, rohen Stein sogleich
Auf rohe Steine stürzend; dort hingegen, dort
Ist alles senk- und wagerecht und regelhaft.
Von außen schaut sie! Himmelan sie strebt empor,
So starr, so wohl in Fugen, spiegelglatt wie Stahl.
Zu klettern hier — ja selbst der Gedanke gleitet ab.
Und innen großer Höfe Raumgelasse, rings
Mit Baulichkeit umgeben, aller Art und Zweck.
Da seht ihr Säulen, Säulchen, Bogen, Bögelchen,
Altane, Galerien, zu schauen aus und ein,
Und Wappen.

Wer die Verse mit der Absicht liest, ein klares Bild von der Anlage der Burg, ihrer Architektur, ihrem Stil zu gewinnen, wird enttäuscht sein. Mit Recht. Denn von einer Dichtung soll man nicht die Genauigkeit einer Reisebeschreibung verlangen. Wer vermag aus den Versen auch nur die Frage zu beantworten, ob Goethe einen romanischen oder gothischen Burgbau im Sinne hatte? Was er an Einzelheiten beibringt, Mauer, Höfe, Bauten „aller Art und Zweck", Säulen, Bogen, Altane, Galerien, Zwerggalerien („Säulchen, Bögelchen") und Wappen, ist so allgemein und für jede Burganlage passend, daß man sofort an das typische Städtchen in Hermann und Dorothea erinnert wird, für das man in jeder deutschen Kleinstadt das Modell finden kann. Die Beschreibung trifft auf alle Burganlagen zu, mögen sie am Rhein, in Thüringen oder in Griechenland stehen. Es ist also von vornherein ein völlig vergebliches Bemühen, für sie ein bestimmtes Vorbild nachzuweisen.

Und nun gar die Burg von Mistrá! „Verfallen, fast zum formlosen Steinhaufen zusammengeschrumpft" (Struck S. 138), in der byzantinischen Mischtechnik von Kalkstein-

quadern mit Ziegeln in den durchlaufenden horizontalen Lagen und den vertikalen Fugen aufgeführt, mahnt sie weit eher an Vergänglichkeit als an Stärke. Ihre brüchigen Mauern sind alles andere als „wohl in Fugen und spiegelglatt wie Stahl". „Und Wappen!" Goethe hätte ausgerechnet nach Mistrá gehen müssen, um sich daran erinnern zu lassen, daß Burgtore und -Höfe mit Wappen geschmückt werden? Zufälligerweise hätte er gerade hier auf der Burg keine gefunden, denn „Griechen und nach diesen die Türken haben es sich immer zur ersten Aufgabe gemacht, die Spuren ihrer Vorgänger nach Möglichkeit zu verwischen" (Struck S. 139), sondern höchstens über den Türen einzelner Häuser verkratzte Wappenreste mühsam entdeckt. Goethe kannte doch die Wartburg und Dutzende anderer, er hatte doch von Jugend auf Siegel und Wappen mit Leidenschaft gesammelt, sie nach dem Staatskalender eingerichtet, war „mit sämtlichen Potentaten, größeren und geringeren Mächten und Gewalten bis auf den Adel herunter wohl bekannt geworden" und hatte sich bei der Krönungsfeierlichkeit in Frankfurt besonders gefreut, an den Wappen die hohen Herrn zu erkennen. Einem solchen Kenner mußte die Anregung, Wappen anzubringen und ihrem Gebrauch im Altertum nachzugehen, von — Mistrá kommen? Man begreift es, daß die Quellenforschung der Goethephilologen nicht immer Beifall gefunden hat.

Hiermit dürfte die These von Mistrá als der Faustburg Goethes abgetan sein. Sie war nicht mit vornehmer Geste zurückzuweisen, weil hervorragende Gelehrte sie noch heute vertreten. Und dann hat der kritische Gang doch auch ein positives Ergebnis gezeitigt. Er hat aufs neue gezeigt, wie Goethe kraft seines inneren Blickes auch nie geschaute Länder richtig sieht und wie er die Früchte seiner Studien, mögen sie auf dem Gebiete der Literatur oder der bildenden Kunst liegen, so greifbar, so lebensvoll, so wahr

in die dichterische Wirklichkeit umzusetzen weiß, daß man dahinter eine tatsächliche Wirklichkeit meint suchen zu müssen.

Übrigens sind doch einem Griechenlandfahrer, der das Dogma von Mistrá—Faustburg gläubig hinnimmt, an Ort und Stelle Bedenken darüber aufgestiegen. Es ist das Josef Ponten, dessen „Griechische Landschaften" schon oben genannt wurden. Er durchzieht Griechenland in Begleitung seiner Gemahlin, die zu dem Werke die charakteristischen Aquarelle und schönen Photographien beigesteuert hat. Mit ruhiger Seele, die doch glüht für Hellas' Pracht, beobachtet er mit dem unbestechlichen Auge eines Geologen und Künstlers und schreibt sein Buch als „ersten Satz einer größeren Landschaftssymphonie" (S. 252). Man darf auf die folgenden gespannt sein, wenn sie halten, was der erste verspricht. Hier ein paar Stellen aus dem Bericht über seinen Besuch Mistrás. „Im Ausschnitte der Oliven über der Straße erscheint die Ruinenstadt Mistrá an einem Pfeiler des unteren Stockwerks des Taygetus. Aus der Ferne ist sie schön, und wir sind gespannt. Jetzt steigen wir vom Fuße der Ruinen auf engem Pfad und über elenden Steinschutt hinauf. Die Ruinen sind kahl und reizlos, denn die Stadt ist nicht etwa wie Pompeji plötzlich zugeschüttet, sondern nach und nach von ihren Bewohnern verlassen worden, so wie gewisse Ruinenstädte im mittleren Italien, Ninfa, Galera und andere. Alles Verwendbare wurde fortgetragen, jede Säule, jedes Schmuckstück den Gebäuden ausgebrochen. — Der liederliche Brockenbau der fränkischen Abenteurer und späten Byzantiner hat nicht einmal das Erfreuende einer wenn auch nackten doch schön gefügten Quadermauer aus den Zeiten guter Bauübungen. Ziegelscherben sind in den Mörtel gebettet und Ziegeltrümmer, unter denen oft Reste von gemalten Platten und Krügen zu erkennen sind, füllen die Pfade. Eine Steinwüste von Menschenhand vor der Steinwüste des Gebirges!

— Die fränkische Ritterburg überragt auf steiler Kalkhöhe die Ruinen der byzantinischen Stadt. Ich verlor den Weg, wenn es einen gab, und steige, springe, klettere auf Pfaden, die nur von Geißen benutzt werden, wie schwarze Kügelchen lehren. — Diese erbärmliche Steinwüste hat mich verstimmt und ich bedauere, daß ich mich durch begeisterte Schilderungen verleiten ließ, sie aufzusuchen. Am längsten bleibe ich noch auf der Burg. Weiße Maßliebchen und rote Anemonen blühen im Hofe. Eine Herde von Schafen erscheint und rupft mit gefräßiger Eile die Maßliebchen. — Daß ich diesen wüsten Trümmerhaufen sah, in den Goethe das Helenastück des Faust verlegt, erhöht mir nicht die Anschaulichkeit des Gedichtes. Gerhard Hauptmann hat hier geschwärmt."

Schon aus den wenigen Sätzen ersieht man, daß Ponten anders reist, als die vielen, denen „die Natur nur Bühne, nicht das Schauspiel selbst ist", für die eine Landschaft erst Farbe und Leben gewinnt, wenn sie Hintergrund geschichtlicher oder dichterischer Ereignisse ist. Für Ponten sind, wie für Byron, „hohe Berge ein Gefühl", und wie Goethe sucht er lieber nach Steinen und Blumen, als daß er abgeschiedene Gespenster heraufbeschwört und sich durch Vermischung des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen die Laune verderben läßt. Über eins darf er sich trösten. Nicht Goethe verlegt das Helenastück seines Faust nach Mistrá, von dem er weder etwas gesehen noch gehört noch gelesen hat, sondern seine Ausleger, denen Gelehrsamkeit den Blick trübt für Natur nicht weniger als für Dichtung. Wir dürfen der wundervollen Szene im Burghofe Fausts uns freuen ohne Erinnerung an die Trümmerstätte im Eurotastale, die keine Leuchte gewesen ist sondern ein Irrlicht.

IX. Das Bacchanal in der Helena

Mit diesem Namen bezeichnet Goethe in einem Briefe an Zelter vom 4. Januar 1831 den Schluß des großen Chorliedes, in das der Helenaakt ausklingt. (Gräf II 562,12). Das Chorlied ist das Gegenstück zu dem umfangreichen Prolog, mit dem Helena das Spiel eröffnet. Im ursprünglichen Entwurf bildete dieser ein fortlaufendes Ganzes, das erst bei der endgültigen Fassung durch zwei eingefügte Strophen des Chors unterbrochen wurde. Wie zwei starke Pfeiler rahmen Prolog und Schlußgesang das Geisterspiel ein und hindern es am Zerflattern. Schon das gewählte Versmaß verleiht beiden etwas Wuchtiges, dem Prologe der feierliche iambische Trimeter, der Grundvers des antiken Dramas; dem Schlußchore der noch weiter ausladende trochäische Tetrameter, jener, dem Anheben des Dramas entsprechend, in steigendem, dieser, dem Abnehmen der Handlung sich anpassend, in fallendem Rhythmus. Es sind das Äußerlichkeiten, die so wenig über- wie unterschätzt werden dürfen. Sie tragen unaufdringlich zum harmonischen Aufbau des Ganzen bei und legen Zeugnis ab für das feine Gefühl Goethes auch in solchen, so zu sagen, handwerksmäßigen Dingen.

Dies feine Gefühl für Ebenmaß verleugnet aber das Chorlied schon in der Form, in der es von allen Ausgaben gebracht wird. Seine 46 Zeilen gliedern sich inhaltlich in vier Gruppen, von denen die drei ersten nahezu gleich lang sind: 7, 6, 6 Zeilen, die vierte aber mit nicht weniger als 27 Zeilen die ersten drei zusammen allein erheblich überragt. Wäre Goethes Helena als antikes Drama überliefert, es fände sich gewiß ein Kritiker, der das Übergewicht des Schlußteiles aus späteren, dem ursprünglichen

Plane fremden Zusätzen erklärte. In der Tat enthält er Gedanken, die mit dem Vorhergehenden nicht vereinbar scheinen und wie fremde Erweiterungen anmuten. Da sie es nicht sind, muß die Lösung des Widerspruchs, der bisher ruhig hingenommen worden ist, durch schärfere Erklärung des Liedes aus dem Ganzen des Dramas heraus versucht werden.

Den Chor bilden gefangene Troerinnen, die nach dem Falle Ilions mit Helena nach Sparta gekommen und nun ihre Dienerinnen geworden sind. Es ist ein zweites Erdenleben, das sie führen. Denn schon einmal waren sie eingegangen ins Schattenreich. Erst Faust hatte sie, gleich ihrer Herrin, von Persephone losgebeten und dem Tageslichte zurückgegeben. Unvergleichlich hat Goethe das Wesen der Mädchen gezeichnet. Wie die Choreuten des griechischen Dramas sind die einzelnen Mädchen, mit Ausnahme der Chorführerin, eigener Züge bar, bieten aber in ihrer Gesamtheit ein lebensvolles Bild mädchenhaften Empfindens. Ihrer Herrin herzlich ergeben — auch der antike Chor steht in engster Beziehung zum Protagonisten — jubeln, trauern, beben sie mit ihr. Neidlos rühmen sie ihre Schönheit, neidlos den königlichen Schmuck, der im Wettstreit mit der Schönheit diese noch hebt. Leicht fallen sie aus einer Stimmung in die andere, bald himmelhoch jauchzend, bald zu Tode betrübt. Doch echter noch als ihre Freude ist ihre Angst. Denn nicht gewichen ist aus ihrer Brust die Erinnerung, daß sie schon einmal dem Totenführer folgen mußten.

9113 Was geschieht? gehen wir?
Schweben wir nur
Trippelnden Schrittes am Boden hin?
Siehst du nichts? Schwebt nicht etwa gar
Hermes voran? Blinkt nicht der goldne Stab

Heischend, gebietend uns wieder zurück
Zu dem unerfreulichen, grautagenden,
Ungreifbarer Gebilde vollen,
Überfüllten, ewig leeren Hades?

So fragen sie zitternd, als auf ihrem Gange zum unbekannten Herrensitze Fausts Nebel sich um sie lagert. Vornehm steht dieser unselbständigen Masse die Chorführerin Panthalis in ihrer geschlossenen Persönlichkeit gegenüber, in ihrem Fühlen der Helena so ähnlich, wie etwa der homerische Patroklus dem Achill. Sie herrscht den Chor an:

9127 Vorschnell und töricht, echt wahrhaftes Weibsgebild!
Vom Augenblick abhängig, Spiel der Witterung,
Des Glücks und Unglücks! Keins von beiden wißt ihr je
Zu bestehn mit Gleichmut.

Da Helena ihrem Knaben Euphorion in den Hades nacheilt, weisen die Mädchen Panthalis' Aufforderung, der Herrin zu folgen, zurück. Denn Königinnen stehen auch im Hades Persephones Throne nahe, Mägden aber fiel das Los,

im Hintergrunde
Tiefer Asphodelos-Wiesen,
Langgestreckten Pappeln,
Unfruchtbaren Weiden zugesellt,
Fledermausgleich zu piepsen,
Geflüster, unerfreulich, gespenstig,

ein Zeitvertreib, der den lebensfrohen Mädchen begreiflicherweise nicht behagt. Darauf Panthalis:

Wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will,
Gehört den Elementen an; so fahret hin!
Mit meiner Königin zu sein, verlangt mich heiß;
Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person.

Nicht vielen ist es gegeben, durch überragendes Verdienst sich die Unsterblichkeit zu erringen; das vermögen nur ganz Große. Aber Edles zu wollen und Treue zu halten, ist auch minder Großen möglich; auch solche heben sich heraus aus der großen Menge und leben als Persönlichkeiten fort. Die Namenlosen aber, denen es an Gaben und an Willen mangelt, selbst Großes zu leisten oder auch nur Großen in Treue anzuhängen, was wird aus ihnen? Untergehen können auch sie nicht, denn die Natur vernichtet nicht zwecklos einmal Geschaffenes, sie leben fort als befruchtende Kräfte der Elemente und weben mit am ewigen Kleide der Natur. Dabei schwindet das wenige an Person, was sie als belebte Einzelwesen noch hatten, völlig dahin. Aber sie haben das Leben und Wirken im Sonnenlicht eingetauscht für das tatenlose Hinleben im sonnenlosen Hades, und dafür ist ihnen kein Preis zu hoch.

> Zurückgegeben sind wir dem Tageslicht,
> Zwar Personen nicht mehr,
> Das fühlen, das wissen wir.
> Aber zum Hades kehren wir nimmer.
> Ewig lebendige Natur
> Macht auf uns Geister,
> Wir auf sie vollgültigen Anspruch.

So schließt das Spiel und das Chorlied hebt an.

Ein Teil des Chores (9992—98)

Wir in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben
Reizen tändelnd, locken leise wurzelauf des Lebens Quellen
Nach den Zweigen; bald mit Blättern, bald mit Blüten überschwenglich
Zieren wir die Flatterhaare frei zu luftigem Gedeihn.
Fällt die Frucht, sogleich versammeln lebenslustig Volk und Herden

Sich zum Greifen, sich zum Haschen, eilig kommend, emsig drängend;
Und wie vor den ersten Göttern bückt sich alles um uns her.

Es sind die Geister der Erde, die hier von ihrem geheimnisvollen Wirken singen. Aus ihrem Reiche führen sie die lebengebenden Kräfte durch Wurzeln und Stamm nach den Zweigen, schmücken sie mit Blättern, Blüten und Früchten, daß sich Mensch und Tier um sie drängt und sich vor ihnen, als wären sie oberste Götter, bückt.

Ein anderer Teil (9999—10004)

Wir, an dieser Felsenwände weithinleuchtend glattem Spiegel
Schmiegen wir, in sanften Wellen uns bewegend, schmeichelnd an;
Horchen, lauschen jedem Laute, Vogelsängen, Röhrigflöten,
Sei es Pans furchtbarer Stimme, Antwort ist sogleich bereit;
Säuselts, säuseln wir erwidernd; donnerts, rollen unsre Donner
In erschütterndem Verdoppeln, dreifach, zehnfach hinten nach.

Die Geister der Luft beleben das Tote, leihen Sprache dem Stummen, klagen, jubeln, säuseln, donnern. Die glatte Felswand, das Gefühlloseste, was es zu geben scheint, bekommt durch den Widerhall Empfindung und Herz. Goethe selbst erläutert am besten den Sinn der Strophe durch den schon ein Menschenalter vor Entstehung der Helena geprägten Satz: „Die Natur hat keine Sprache noch Rede; aber sie schafft Zungen und Herzen, durch die sie fühlt und spricht". (Fragment über die Natur, JA. 39,5).

Ein dritter Teil (10005—10)

Schwestern! Wir, bewegtern Sinnes, eilen mit den Bächen weiter;
Denn es reizen jener Ferne reichgeschmückte Hügelzüge.

Immer abwärts, immer tiefer wässern wir, mäandrisch wallend,
Jetzt die Wiese, dann die Matten, gleich den Garten um das Haus.
Dort bezeichnen's der Zypressen schlanke Wipfel, über Landschaft,
Uferzug und Wellenspiegel nach dem Äther steigende.

Die Geister des Wassers in ihrem unsichtbar sichtbaren Weben! Wie angezogen von der Schönheit der reichbestandenen Hügelkette in der Ferne wallen sie den Krümmungen des Baches nach, durch Wiesen und Matten zum klaren Teich, dem Spiegel der Häuser, die sich zwischen hochragenden Zypressen den Hügelabhang hinaufziehen. Üppiges Grün, wogende Felder, blühende Gärten, baumbeschattete Ufer sind sichtbare Zeugen ihres stillen, lebendigen Schaffens; sie sind es, die das entzückende Landschaftsbild hervorzaubern.

Ein vierter Teil (10011—16)

Wallt ihr andern, wo's beliebet; wir umzingeln, wir umrauschen
Den durchaus bepflanzten Hügel, wo am Stab die Rebe grünt;
Dort zu aller Tage Stunden läßt die Leidenschaft des Winzers
Uns des liebevollsten Fleißes zweifelhaft Gelingen sehn.
Bald mit Hacke, bald mit Spaten, bald mit Häufeln, Schneiden, Binden
Betet er zu allen Göttern, förderſamst zum Sonnengott.

Die Geister des Feuers, als Helferinnen des Sonnengottes, sind, anders als die des Wassers, an die Scholle gebunden. Ihr Platz ist der Rebenhügel, für den sie die Kraft der Sonnenwärme aufspeichern und hüten. Denn ohne sie ist der Fleiß der Winzer vergeblich.

So erweisen sich die Mädchen des Chors, nachdem sie das Persönliche verloren haben und den Elementen anheimgefallen sind, als wohltätige Kräfte, deren die Natur bei ihrem Leben spendenden Wirken nicht entraten mag. Das körperliche Verschwinden wird zur geisterhaften Quelle des Lebens, oder nach einem andern Worte Goethes aus demselben Fragment: „Leben ist der Natur schönste Erfindung und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben." Es ist das mit Dichteraugen beobachtete Gesetz von der Erhaltung der Kraft, das die unvergleichlichen Strophen zum Ausdruck bringen, unvergleichlich nicht zum wenigsten wegen der Anschaulichkeit, mit der das geheimnisvolle Walten unpersönlicher, nur in ihren Wirkungen wahrnehmbarer Kräfte geschildert ist. Wer solche elementaren Naturkräfte mit Namen wie Nymphen, Dryaden, Oreaden belegt, wie es in den Erklärungsschriften geschieht, vernichtet oder verwischt wenigstens Goethes folgerichtig durchgeführten Gedanken von der Unpersönlichkeit dieser Geister. Denn gerade das plastisch Greifbare geht ihnen ab, ohne das jene Wesen der griechischen Mythologie nicht denkbar sind.

Wäre mit diesem Sechszeiler das Chorlied zu Ende, so schlösse das Helenaspiel mit einem rhythmisch wie inhaltlich fein abgewogenen Hymnus auf die vier Elemente ab, bei aller Verschiedenheit ähnlich dem, der die klassische Walpurgisnacht so voll austönen läßt. Die Mädchen sind, ihrer Herrin und ihrer Führerin beraubt, allein zurückgeblieben, scheinbar einem unsichern Lose verfallen, wenn nicht von neuem eine Beute des Hades. Darüber aber beruhigen uns ihre letzten Worte, die aus dem sichern Gefühl heraus gesprochen sind, daß sie, einmal dem Tageslicht zurückgegeben, ihm nicht wieder entrissen werden können. Wenn auch nicht mehr Personen, so bleiben sie doch, auch von den Elementen aufgesogen, hilfreiche Dienerinnen der

großen Herrin Natur, wie sie es ihrer menschlichen Herrin Helena waren.

Einen so ruhigen Abschluß aber hat Goethe nicht gewollt. Warum nicht? Der Chor fährt fort (10017—21):

Bacchus kümmert sich, der Weichling, wenig um den treuen Diener,
Ruht in Lauben, lehnt in Höhlen, faselnd mit dem jüngsten Faun.
Was zu seiner Träumereien halbem Rausch er je bedurfte,
Immer bleibt es ihm in Schläuchen, ihm in Krügen und Gefäßen,
Rechts und links der kühlen Grüfte, ewige Zeiten aufbewahrt.

Des Weingotts Walten findet hier eben keine freundliche Schilderung. Sie befremdet doppelt, weil sie aus dem Munde früherer Griechinnen kommt. Die Menschen plagen sich im Dienste des Bacchus und bestellen mit allem Fleiß die Rebenhügel, er aber tändelt sorglos und um seine Diener unbekümmert mit seinen Spiel- und Trinkgenossen und genießt in vollen Zügen seiner eigenen, nie ausgehenden Gabe. Gewiß, es ist nur der alte, vielberufene Gegensatz zwischen den seligen Olympiern und den mühbeladenen Sterblichen, der im Liede anklingt. Daß er aber an einer Stelle mit fühlbarer Schärfe hervorgehoben wird, die ganz auf die Harmonie des Naturlebens gestellt ist, daß ihn Wesen berühren, die gerade dazu berufen sind, das einheitliche Walten der Naturkräfte bis in die feinsten Fasern zu regeln, das überrascht und läßt einen leichten Schatten auf das vorher geschilderte lichte Bild fallen.

Nun heißt es weiter (10022—29):

Haben aber alle Götter, hat nun Helios vor allen,
Lüftend, feuchtend, wärmend, glutend, Beerenfüllhorn angehäuft,

Wo der stille Winzer wirkte, dort auf einmal wird's lebendig,
Und es rauscht in jedem Laube, raschelt um von Stock
zu Stock.
Körbe knarren, Eimer klappern, Tragebutten ächzen hin,
Alles nach der großen Kufe zu der Keltrer kräft'gem Tanz;
Und so wird die heilige Fülle reingeborner saftiger Beeren
Frech zertreten, schäumend, sprühend mischt sich's, widerlich
zerquetscht.

Der Schatten wird tiefer. Sind unter göttlichem Schutze, vornehmlich des Helios, die Trauben reich gediehen, die Beeren zu Farbe, Rundung und Reife gekommen, so daß das Auge an ihrer Form sich labt, wie der Gaumen an ihrem Safte, dann schleppt der erfindungsreiche Mensch sie zur Kelter und verwandelt ihre edle Schönheit durch Zertreten in ein formloses, widerliches Gemisch. Goethes Auge hat mit besonderer Freude die Schönheit einer reifen Traube eingesogen und von früh an der Pflege und Gewinnung des Weins seine Aufmerksamkeit geschenkt. Der Weinlese vor den Toren Frankfurts widmet er im 4. Buch von Dichtung und Wahrheit eine stimmungsvolle Beschreibung. Den „Genuß des Auges und des innern Sinnes" stellt er höher als den des Gaumens (Briefe aus der Schweiz, Bong XXVII 5). „Shakespeare reicht uns die volle, reife Traube vom Stock, wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen, keltern, als Most, als gegornen Wein kosten oder schlürfen, auf jede Weise sind wir erquickt" (Calderons Tochter der Luft, Bong XXXIII 243). Die Stelle zeigt, daß die Schilderung des Weinkelterns im Chorgesang mit Absicht ins Häßliche und Abstoßende gezogen ist.

Endlich der Schluß (10030—38):

Und nun gellt ins Ohr der Cymbeln mit der Becken
Erzgetöne,
Denn es hat sich Dionysos aus Mysterien enthüllt,

Kommt hervor mit Ziegenfüßlern, schwenkend Ziegenfüßlerinnen,
Und dazwischen schreit unbändig grell Silenus' öhrig Tier.
Nichts geschont! Gespaltne Klauen treten alle Sitte nieder,
Alle Sinne wirbeln taumlich, gräßlich übertäubt das Ohr.
Nach der Schale tappen Trunkne, überfüllt sind Kopf und Wänste,
Sorglich ist noch ein und andrer, doch vermehrt er die Tumulte,
Denn um neuen Most zu bergen, leert man rasch den alten Schlauch!

Das sind nun nicht mehr bloß Schatten, die auf das Bild fallen, das sind rohe Striche und Kritzeleien, wodurch jemand vorsätzlich ein feines Gemälde entstellt, um seinen Unmut daran auszulassen. Gewiß, es ist die Schilderung eines Bacchanals nach antiken Vorbildern. Goethe hat in Italien Dutzende römischer Sarkophage mit solchen Darstellungen gesehen. Aber kein einziges der zahllosen Reliefs zeigt die abstoßenden Züge ausgelassener Trunkenheit in solcher Nacktheit. Sie sind gemildert durch die Anwesenheit des Gottes oder des Götterpaares Dionysos und Ariadne und vor allem durch den Humor, der auch die gewagtesten Szenen verklärt. Dionysos, der Weingott, geht selbst erst nach einem Leben voll Verfolgung und Leiden ein in die Seligkeit des Olymp. Deshalb setzen die Menschen so gern Bilder dionysischer Lust auf ihre Gräber, weil sie im Jenseits die Mühen des Erdenlebens aufgewogen denken durch dionysische Freuden. Gerade die Mysterien, die geheimnisvollen Kulte der fruchtspendenden Erdgötter, in denen das Auf und Ab des Menschenlebens mit dem Entstehen und Vergehen in der Natur in Parallele gestellt wird, sind reich an Gedanken des Todes. Und gerade die Herbstzeit, in der die Gaben der Erde eingebracht werden, befruchtet solche Gedanken, gerade bei Erntefesten erklingen

wehmütige Lieder. Die Glut des Hochsommers tötet den milden Frühlingsgott — wie häufig kehrt dieser Gedanke in Kulten und Bildern wieder! — und die Erde scheint ihre Kraft zu spenden verloren zu haben, sie stirbt ab, der Demeter liebliche Tochter kehrt in die Unterwelt zurück.

Auch die Verse des Chors ziehen die Mysterien herbei, aber in welchem Sinne! Die Gefolgschaft des Weingottes feiert das Kelterfest. Ziegenfüßige Satyrn — schon Horaz kennt carm. II 19,4 die capripedes Satyri — schwingen ihre weiblichen Gegenbilder in wildem Tanze umher, lassen in tierischer Begierde alle Sitte außer acht, dickwanstige Silene tappen trunken nach der Schale und die wenigen, die noch nüchtern sind, legen sich vor die geöffneten Bocksschläuche und saugen gierig den alten Wein heraus, um neuem Platz zu machen. Der Schall eherner Becken und Handpauken, das Jauchzen der Tanzenden, das Schreien des Esels, auf dem mit Mühe sich der Trunkene hält, vereinigen sich zu einem alles übertönenden Lärm. Kein niederländisches Bild betrunkener und raufender Bauern kommt an krassem Ausdruck dieser Bacchanalienschilderung gleich. Und dazu hat Dionysos sich aus Mysterien enthüllt! Dazu hat der sorgenbrechende Gott den Menschen seine Himmelsgabe beschert! Es liegt ein schneidender Hohn in dieser, man könnte fast sagen, gotteslästerlichen Hereinziehung des Gottes in eine Handlung, die das Erhabene des Kultus völlig im Gemeinen erstickt.

Die Erklärer des Faust haben, soweit sie der Verfasser hat einsehen können, an dem Gegensatz in der Stimmung des Anfangs- und Schlußliedes keinen Anstoß genommen. Ihnen erscheint der Zug des Ganzen so einheitlich, daß sie von einem Bruche überhaupt nicht sprechen und, soweit sie eine Erklärung versuchen, den letzten Teil ohne Rücksicht auf das Vorangehende für sich erläutern.

G. von Loeper, neben Heinrich Düntzer der verdienteste

der älteren Faustinterpreten, merkt zur Stelle an: „Im antiken Sinne besteht der Chor aus Personifikationen der Natur, und zwar der erste Teil aus Baumnymphen, Dryaden, der zweite aus Bergnymphen, Oreaden, der dritte aus Quellnymphen, Najaden, und der letzte aus Oreaden der Weinberge. Deren Einführung machte es möglich, das Ganze mit einer Dionysosfeier zu beschließen. Im Weingott, in dem kathartischen Gott, dem Befreier (Eleuthereus), fand das antike Naturleben den höchsten orphisch-symbolischen Ausdruck, sowohl für die jährlich wiederkehrende Verjüngung der Natur als für die Unsterblichkeit überhaupt. Das Drama selbst entstand als ein Bacchusdienst, „denn es hat sich Dionysos aus Mysterien enthüllt".

Eine deutliche Verlegenheitserklärung! Namen wie Dryaden und Oreaden widersprechen, wie oben ausgeführt, den gestaltlosen Goetheschen Elementargeistern. Wenn sie erst die Einführung einer „Dionysosfeier" möglich machen sollen, ist sie also unmöglich. Und das Goethesche „Bacchanal" ist keine Dionysosfeier, eher die Parodie einer solchen. Vom orphisch-mystischen Dionysos aber, dem Läuterer und Befreier, findet sich in den Goetheschen Versen nicht eine Spur.

Ernst Traumann umschreibt (Goethes Faust, München 1914, II 266) den Inhalt des Chorliedes folgendermaßen: „So jauchzen sie — die Choretiden — bacchantisch dem Tageslicht, dem sie wiedergegeben sind, zu. Aber trotz dieser Metamorphose — aus schönen, lebenslustigen Mädchen in Gespenster ohne Namen und Gestalt —, die der Anschauung der Antike widerspricht, kleidet Goethe die den Elementen wieder angehörigen Flattergeister in hellenisches Gewand. Als Nymphen des Baumes, des Berges, der Quelle, der Weinberge schwärmen die Naturtrunkenen umher und im Taumel ihrer Trochäen verkünden sie schließlich eine Orgie, eine Feier des Dionysos, in der das Drama

der „Helena“ zu den alten Mysterien, woraus einst die antike Tragödie entstanden war, zurückkehrt. In diesem „Bacchanal“, wie Goethe selbst einmal die korybantische Ausgelassenheit der Oreaden nennt, endet der erhabene Traum der zum letzten Liebesbunde wiedererweckten griechischen Schönheit. Die unsterbliche Natur triumphiert auf der Stätte des höchsten Kulturideals.“

E. Traumanns Fausterklärung ist reich an treffenden Ausführungen. Daß er hier offensichtlich den Zusammenhang verkennt, ist ein Beweis dafür, wie schwer lösbar das hier vorliegende Problem ist. Um zwischen den auseinander klaffenden Teilen des Chorliedes einen Zusammenhang herzustellen, läßt Traumann die gestaltlosen Elementargeister gleich zu Anfang ihres Gesanges „bacchantisch dem Tageslicht zujauchzen“. Nun lese man noch einmal die vier ersten Strophen, um das bacchantische Jauchzen zu vernehmen. Man dürfte sich arg getäuscht sehen. Die einen „locken leise wurzelauf des Lebens Quellen“, andre „horchen, lauschen jedem Laute“, noch andre „eilen, mäandrisch wallend, mit den Bächen weiter“, wieder andre „umzingeln, umrauschen“ den Rebenhügel und achten schützend des Fleißes der Winzer. Es sind Naturbilder von solcher Tiefe und Ruhe, daß auch den Leser wohlige Heiterkeit überkommt, als atme er die Luft, die so besänftigend wirkt. Hat zitterndes Flüstern, schwebendes Säuseln, tändelndes Reizen, schmeichelndes Schmiegen, sanfte Bewegung, wärmendes Hüllen unsicht- und unfaßbarer Geister irgend etwas mit dem ausgelassenen Taumel und der schwärmenden Trunkenheit der Nymphen im Gefolge des Bacchus zu tun, den Bildern blühender Schönheit und verführerischen Genusses? Das gerade Gegenteil ist der Fall. Heimlich wirken jene, in ihrem stillen Walten und Weben faßbar nur denen, die in die Geheimnisse der Natur wie in den Busen eines Freundes zu schauen

vermögen; offen und aufdringlich diese, die lüstern zu den Sinnen sprechen und das Verlangen entzünden. Nein, es klafft eine unüberbrückbare Kluft zwischen beiden.

Auch darin werden wenige Traumann folgen können, daß im Bacchanal „der erhabne Traum der zum letzten Liebesbunde wieder erweckten griechischen Schönheit endet". In diesem Zerrbild des Gebarens halbtierischer, durch neuen Most um ihren Verstand gebrachter Wesen? Lebt hier noch ein Hauch von griechischer Schönheit? Auch hier ist das Gegenteil der Fall. Eingehämmert wird einem durch das Bacchanal, wohin sich das griechische Gefühl für Ebenmaß und Würde, für edle Einfalt und stille Größe — von diesem Dogma Winckelmanns war Goethes Herz erfüllt — verlieren konnte. Es ist dieselbe Gegenspiegelung, die in der Klassischen Walpurgisnacht so eindringlich wirkt, daß derselbe Boden Griechenlands in Helena das Ideal der Schönheit, in den Gräen (Phorkyaden), den scheußlichen Töchtern der Nacht, das Ideal der Häßlichkeit hervorgebracht hat.

Und den Schlußsatz Traumanns: „Die unsterbliche Natur triumphiert auf der Stätte des höchsten Kulturideals" dürfte man getrost in sein Gegenteil verkehren: „Die sterbliche Natur unterliegt auch in Griechenland, der Stätte des höchsten Kulturideals, den Dämonen, die sich im Gefolge aller Kultur unweigerlich einstellen".

Erich Schmidt bringt JA. XIV 377 zur Erklärung des Chorliedes Neues nicht bei. Der Stimmungswechsel ist auch für ihn nicht vorhanden.

Karl Alt merkt zu Vers 10030—38 an: „Schilderung der Dionysien nach der Weinernte, vielleicht hier von Goethe eingefügt, um an den Ursprung der griechischen Tragödie aus der Dionysosfeier zu erinnern". (Goethes Faust in sämtlichen Fassungen, Bong S. 581). Schon das „vielleicht" verrät, wie wenig sicher diese Begründung selbst

ihrem Urheber erscheint. In der Tat, was könnte diese literarische Erinnerung hier für einen Zweck haben? Das Wirken der Natur zum Segen des Menschen bildet den Ausgangspunkt des Liedes, das Umschlagen des Segens in Schaden infolge menschlicher Unvernunft den Schluß. Keine Erklärung wird befriedigen, die diesen Gegensatz verwischt. Die mythologische Einkleidung des Bacchanals darf nicht zu der Annahme verführen, als handle es sich bei ihm um einen äußern Schmuck, sozusagen eine Randleiste, die dem antiken Eingang des Helenadramas einen antiken Schluß gegenüberstellen und die opernhaft romantische Euphorionepisode sowie die Verwandlung griechischer Mädchen in goethesche Elementargeister vergessen machen soll. Das Bacchanal ist die genaue Fortsetzung und Krönung der Winzer-, Lese- und Kelterszene. Des Winzers Fleiß bereitet für den Weinstock den Boden, die Fülle edler Trauben lohnt die Mühe. Aber der Mensch läßt sich an ihrer Schönheit und Süße nicht genügen, er trägt sie zur Kelter, zerquetscht das volle Rund der Beeren zu einem trüben Gemisch, gewinnt erst Most, dann Wein daraus und berauscht sich schließlich an dem von ihm erklügelten Getränk bis zur Sinnlosigkeit. Aus der köstlichen Labe wird durch menschliche Unvernunft ein zu Mißbrauch verführender, schädlicher Trank.

Warum tönt der weiche Hymnus auf das stille Weben der Naturkräfte aus in das wüste Getöse des Bacchanals? Wer hat Freude daran, ein liebliches Landschaftsbild durch Überspritzen mit Farbflecken zu verunstalten? Wer anders als der Feind alles Behagens, der Nörgler von Anbeginn? Die Rolle, die Mephistopheles im Helenaakte spielt, ist ganz absonderlich und entfernt sich weit von der in den übrigen Akten. Er hat nicht bloß seine Kleidung, er hat auch sein Geschlecht vertauscht. Er ist nicht mehr der schmucke Junker mit der Feder am Hut, der schon im Ver-

trauen auf seine Erscheinung sein Glück bei Frauen mit Erfolg versuchen darf. Er ist ein altes Weib geworden, mit dessen abstoßender Häßlichkeit nur seine boshafte Zunge wetteifert. Vor allem läßt Phorkyas-Mephisto seine üble Laune an den Dienerinnen der Helena aus, weil sie in Jugend und Lebenslust sich austoben möchten.

> Du kriegerzeugte, schlachterzogne junge Brut!
> Mannlustige du, so wie verführt, verführende,
> Entnervend beide, Kriegers auch und Bürgers Kraft!
> — — — — — — — — —
> 8770 Wer seid denn ihr, daß ihr des Königs Hochpalast
> Mänadisch wild, Betrunkenen gleich, umtoben dürft?

Im Bacchanal klingt dieser mephistophelische Gedanke unverhüllt weiter. Man erinnere sich, wie der Teufel, der Vorkämpfer des Nichts, der ewig sich verjüngenden Welt gegenübersteht. Faust zieht das Ergebnis aus Mephistos eigenen Ausführungen mit den Worten (1379):

> So setzest du der ewig regen,
> Der heilsam schaffenden Gewalt
> Die kalte Teufelsfaust entgegen.

Die Ausführungen aber lauten (1363):

> Was sich dem Nichts entgegenstellt,
> Das Etwas, diese plumpe Welt,
> So viel als ich schon unternommen,
> Ich wußte nicht, ihr beizukommen
> Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand —
> Geruhig bleibt am Ende Meer und Land.
> Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut,
> Dem ist nun gar nichts anzuhaben:
> Wie viele hab' ich schon begraben!
> Und immer zirkuliert ein neues, frisches Blut.

So geht es fort, man möchte rasend werden!
Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
Entwinden tausend Keime sich,
Im Trocknen, Feuchten, Warmen, Kalten!
Hätt' ich mir nicht die Flamme vorbehalten,
Ich hätte nichts Aparts für mich.

Den Elementen kann der Teufel ihr ewiges Wirken nicht nehmen, aber er kann ihren Segen in Unsegen verwandeln, wobei er sich ganz raffiniert der Vernunft des Menschen, seiner Fähigkeit zu beobachten, zu schließen, zu erfinden, bedient. Gerade der „Schein des Himmelslichts", die Gabe des Menschen, die Naturkräfte in seinen Dienst zu zwingen, verlockt diesen zum Mißbrauch. Das Eisen liefert nicht nur die Pflugschar, sondern auch den Stahl zum Mord, das Gold schmückt, aber es besticht auch und verführt, der Wein labt, erfreut, begeistert, aber er umnebelt auch die Sinne und macht den Menschen zum Tier. Das ist das Feld, das in der Weltordnung der Teufel für sich ausersehen hat und auf dem er seine Siege erficht. Die Engel preisen die vollkommene Zweckmäßigkeit der Welt und singen von der Herrlichkeit des Herrn, die sich darin offenbart (249):

Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am ersten Tag.

Der Teufel vertritt den entgegengesetzten Standpunkt: Die Welt ist verkehrt eingerichtet und zwar infolge der Bevorzugung des Menschen (279):

Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen,
Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.
Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,
Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.
Ein wenig besser würd' er leben,
Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;

Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.

„Auch in der Helena erscheint Mephistopheles immer als heimlich wirkendes Wesen“ (v. Biedermann, Goethes Gespräche IV 180), wie sehr er sich auch im Hintergrunde zu halten weiß. Und erst recht dem letzten Chorliede drückt er sein Siegel auf. Ergehen sich in den ersten vier Strophen die Elementargeister in der Schilderung des heimlichen Segenwirkens der Natur, so lassen zum Schluß die Geister des Feuers, die ja zu Mephistos eigentlichem Reich gehören, in immer stärkerem Crescendo das Gegenlied ertönen von der Unvernunft der Menschen, die sich durch Mißbrauch der Gaben der Natur zum Tier erniedrigen.

Mit dem Liede ist das Helenaspiel noch nicht aus, es folgt noch ein kurzes, stummes, aber bedeutungsvolles Nachspiel. Nach Euphorions Verschwinden hat sich Phorkyas im Proszenium an eine Säule niedergesetzt. Von hier aus folgt er scheinbar als müßiger Zuschauer, tatsächlich als stark beteiligter Regisseur dem letzten Tun des Chores, um auch dies nach seinem Sinne zu leiten. Darum darf das Schlußlied nicht zu einem Hymnus auf die Natur werden. Wie im Prolog im Himmel stellt sich der Welt-Harmonie die mit ihr geborene, vom Menschen selbst verschuldete Disharmonie entgegen. Und erst als das Lied diese Wendung genommen hat, ist Phorkyas befriedigt und zeigt sich dem Parterre in ihrer unverfälschten Gestalt. Sie richtet sich, nachdem der Vorhang gefallen ist, „im Proszenium riesenhaft auf, tritt aber von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren.“

Goethe hat es nicht für nötig gehalten, er hat den

Epilog nicht geschrieben. Denn was man mitunter dafür gehalten hat, Paralipomenon 176, gehört an eine weit frühere Stelle der Helena. Es ist nicht das einzige Mal, daß Goethe geschwankt hat, ob er dem Verständnis des Faust durch Zusätze nachhelfen solle. In den meisten Fällen hat er's unterlassen und es vorgezogen, seinen Lesern „etwas zu raten aufzugeben." Er hat sicherlich weise daran getan. Sein Faust ist keine „breite Bettelsuppe", die jemals der Masse behagen wird. Es sind doch immer nur Auserwählte — dank der deutschen Schulbildung zum Glück nicht allzuwenige! —, die dazu berufen sind, in ihn als Ganzes einzudringen. Für sie aber sind gerade die ungelösten Probleme von großem Reiz und die eifrigsten Werber für die von Tag zu Tag wachsende Faustgemeinde.

X. Um Fausts Unsterbliches

Faust ist gestorben, nachdem er das Alter von hundert Jahren erreicht. Der achtzigjährige Dichter hat an sich selbst erfahren, daß auch bei starken Erschütterungen des Leibes und der Seele ein hohes Alter nicht notwendig einen Verfall der Kräfte herbeizuführen braucht. Seinem Faust mißt er die ungewöhnlich weite Spanne Lebenszeit zu, um einem so starken Tatendrange den nötigen Spielraum zur Entwicklung zu gewähren. Auch an ihm aber geht das Alter nicht spurlos vorüber. Er erblindet kurz vor dem Tode, wird also des Sinnes aller Sinne beraubt. „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt", wie Lynkeus-Goethe, wird plötzlich der in tiefe Nacht versenkt, der am f a r b i g e n Abglanz das Leben hatte. „Allein im Innern leuchtet helles Licht" (11500). In seinem langen Leben hat Faust durch sein scharfes, nie ermüdendes Gesicht die umgebende Welt so ganz in sich aufgenommen, daß sein inneres Gesicht sie ihm voll widerzuspiegeln vermag. Er braucht daher das eben begonnene neue Werk der Gewinnung von Neuland nicht abzubrechen. Ein Sumpf droht, die dem Meere abgerungene Fläche zu verpesten. Ihn durch einen Graben zu entwässern ist dringendes Gebot. Arbeiter treten mit Meßkette und Pfählen, mit Spaten und Schaufeln unter ihrem Aufseher zum Werke an. Aber die Arbeiter sind Lemuren, gespenstische Gerippe, ihr Aufseher Mephistopheles, ihre Aufgabe kein Graben sondern ein Grab. Ergötzt durch das Geklirr der Spaten sieht Faust sein Werk sich vollenden, sieht der zwecklosen Kraft unbändiger Elemente ein paradiesisches Land abgetrotzt, sieht für Millionen neue Arbeitsräume eröffnet, „nicht sicher zwar, doch tätig-frei

zu wohnen", sieht sich „auf freiem Grund mit freiem Volke stehn", sieht den schönen Augenblick nahe, in dessen Vorgefühl er, der Ruhelose, ausruhen möchte, und sinkt nach erfülltem Lebenswunsch und Lebenswerk tot um.

Hier schon könnte das Faust-Drama versöhnend schließen, wäre es auf rein menschlichen Voraussetzungen aufgebaut. Allein es kann, wie Faust selbst, Magie nicht von seinem Pfade entfernen (11404). Fausts Partner steht auf seinem Schein. Wer hat die Wette gewonnen, Gott oder der Teufel? Goethe muß nach dem Prolog im Himmel die Frage aufwerfen und wagt es, die Antwort in einer lebendigen Bühnenhandlung zu geben.

Fausts Tod und Grablegung spielt sich im großen Vorhofe seines Palastes ab, in den Goethe auch den Kampf der Teufel und Engel um Fausts Unsterbliches verlegt. Das ist folgerichtig. Denn von Homer an beherrscht den Volksglauben die Vorstellung, daß die Seele sich im Augenblick des Todes vom Körper trennt. Entspinnt sich um sie ein Kampf, so muß er an der Leiche selbst ausgetragen werden. Erstaunlich einfach sind die Mittel, durch die der Dichter dem Vorgange den passenden Hintergrund schafft. Aber ist denn der Vorgang überhaupt darstellbar? Gewiß hätte Goethe seinem Prolog im Himmel etwa einen Epilog in der Hölle entgegenstellen, hier einen Abgesandten des Herrn, wie dort den Mephisto, erscheinen lassen und so in Rede und Widerrede die Entscheidung über Fausts Seele herbeiführen können. Aber er zieht dem Streite mit Worten die lebendigere Kampfhandlung selbst vor und darf es, weil die kirchliche Kunst ihm zu seinem Bühnenbilde brauchbare Vorlagen liefert. Die zahllosen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes in der mittelalterlichen und Renaissance-Malerei haben die Vorstellung eines Kampfes zwischen Engeln und Teufeln um die Seelen der Auferstehenden, eines Kampfes, der sich zu Füßen des

Weltrichters abspielt, zum Allgemeingut gemacht. Auf ihnen fußt Goethes Bühnenbild. „Der greuliche Höllenrachen tut sich links auf", „Gloria von oben, rechts", das ist alles, was Goethe braucht, um den Hof des Palastes in den überirdischen Kampfplatz zu verwandeln. Die Teufel bringen ihre Hölle, die Engel ihren Himmel mit, wie in der Klassischen Walpurgisnacht die thessalischen Hexen ihren Blocksberg (7810). Selbstverständlich ist der Gegensatz zwischen beiden Bühnenhälften in der Lichtwirkung der denkbar schärfste. Dort das fahle, trübe, qualmerfüllte, in den Rahmen eines Rachens eingezwängte Feuermeer der Hölle, hier die unbegrenzte, lichte Klarheit des himmlischen Äthers, aus dem die streitbaren Engel heranziehen, um auf dem Kampfplatz in der Mitte, an Fausts Leiche, den Mannen Mephistos die Beute streitig zu machen. Nur wenn man sich den Vorgang ganz realistisch vorstellt, wird die Dichtung verständlich. Selbst das Kampflied der Engel, das schwerste Stück der Szene, das nach E. Schmidts Meinung „bloße Satzmaterialien für Unanalysierbares, nur Anzudeutendes enthält" (JA. XIV S. 400), gewinnt unter dieser Voraussetzung klaren Zusammenhang.

Mephistos Lage ist schwierig. Er steht natürlich auf der Höhe physiologischer Forschung und weiß, daß man den Sitz der Seele im Körper nicht genau kennt und der Mund nicht mehr, wie bisher, als einziger Weg für ihre Ausfahrt aus dem Körper angesehen werden kann. Deshalb stellt er seine Wachen an allen Öffnungen auf, am After, Nabel und Munde. Den Dickteufeln vom kurzen, graden Horne, den „wanstigen Schuften", die nicht beweglich genug sind, der in die Luft flüchtenden Seele nachzusetzen, überträgt er die Wache am Nabel und der noch „tieferen Region", den „Dürrteufeln vom langen, krummen Horne", den „Firlefanzen" mit langen Beinen und Armen die an der oberen Region, dem Munde.

Greift in die Luft, versucht euch ohne Rast!
Die Arme strack, die Klauen scharf gewiesen,
Daß ihr die flatternde, die flüchtige faßt.
Es ist ihr sicher schlecht im alten Haus,
Und das Genie, es will gleich obenaus.

Kaum sind die Wachen verteilt, da ertönt in der Ferne rechts von oben Musik, das Marschlied der anrückenden Engel, das man früher hört, ehe die Truppe selbst erscheint. Fra Angelico da Fiesole ist nicht müde geworden, musizierende Engel zu malen. Danach mag man den Goetheschen Posaune, Trompete, Geige, Laute, Trommel und Triangel zur Begleitung des Gesanges in die Hand geben. Die „himmlische Heerschar" stimmt beim Anmarsch folgendes Lied an:

Folget, Gesandte,
Himmelsverwandte,
Gemächlichen Flugs,
(um) Sündern (zu) vergeben,
(den) Staub zu beleben.
Allen Naturen
Freundliche Spuren
Wirket im Schweben
Des weilenden Zugs!

Der „gemächliche Flug", der „weilende Zug", die siegbewußte Ruhe der himmlischen Heerschar steht zu dem hastigen Gebaren der Teufel in ähnlichem Gegensatz, wie in der Ilias die Stille des anrückenden Griechenheeres zum dohlenhaften Lärm der Troer. Die Wirkung auf die Teufel macht sich gleich beim Erscheinen der Engel fühlbar. Mephisto muß seine Helfer vor dem gleisnerischen Tun der bübisch-mädchenhaften Gegner, der geschlechtslosen Engel, warnen, die selbst verkappte Teufel sind, muß sie warnen vor der Schmach, sich mit Waffen des Lugs und Trugs

besiegen zu lassen, in deren Gebrauch doch gerade Teufel Meister sind.

Inzwischen ist die Engelschar näher herangerückt und nimmt die Waffenweihe vor. Die Waffen sind Rosen, die sie ausstreut, dem ruhenden Faust Paradiesesduft zuzutragen und seinen Weg zu schmücken.

Rosen, ihr blendenden,
Balsam versendenden,
Flatternde, schwebende,
Heimlich belebende,
Zweigleinbeflügelte,
Knospenentsiegelte,
Eilet zu blühn.
Frühling entsprieße,
Purpur und Grün;
Tragt Paradiese
Dem Ruhenden hin.

Der Duft der Rosen ist den an Schwefelgestank gewöhnten Teufeln widerlich, sie ducken sich und möchten am liebsten ausreißen. Darum gibt Mephisto ihnen Weisung, sich die gefährlichen Pfeile vom Leibe zu halten. „Nun pustet, Püstriche!" Der Befehl wird ausgeführt, aber so kräftig, daß von dem Teufelsbrodem die Rosen nicht zurückgetrieben sondern in Flammen gesetzt werden, als „giftig klare" Flämmchen weiter voranschweben und nun den Teufeln durch „fremde Schmeichelglut" erst recht zusetzen. Auch Höllenbewohner sind dem Liebeswerben des Paradieses zugänglich. Kühne Folgerichtigkeit! Mit dem Flammenlied gehen die Engel zum Angriff über:

Blüten, die seligen,
Flammen, die fröhlichen,
Liebe verbreiten sie,
Wonne bereiten sie,
Herz wie es mag.

Worte die wahren,
Äther im klaren,
Ewigen Scharen,
Überall Tag!

Prosaisch zurechtgerückt: „Die seligen (des Paradieses) Blüten, die fröhlichen Flammen verbreiten Liebe, bereiten Wonne, wie (das) Herz es mag. Die wahren Worte im klaren Äther (verbreiten) ewigen Scharen überall Tag". Ganz geringfügige Umstellungen und Ergänzungen, wie jede hohe Dichtung sie fordert, bringen in die scheinbar abgerissenen Sätze Sinn und Zusammenhang. Auch unausgesprochen spricht aus diesen Zeilen der Gegensatz zwischen Himmel und Hölle, zwischen dem klaren Äther und dem erstickenden Qualm und — auf das Ethische übertragen — zwischen dem Reich der Wahrheit und dem der Lüge. Nicht ohne Überraschung gewahrt man, daß Goethe mit den flammenwerfenden Engeln der modernsten Kampftaktik vorgegriffen hat.

Die Liebesflämmchen brechen den Widerstand der Teufel. Wie von einer Windsbraut gepackt werden sie umhergewirbelt, stehen Kopf, schlagen Rad und stürzen in allen denkbaren Stellungen ins erlösende Höllenbad zurück. Mephisto allein hält stand und schlägt sich mit den schwebenden Rosen auch dann noch herum, als er ihre „beklemmende" Wirkung schon am eigenen Leibe spürt. Dem vernichtenden Eröffnungsfeuer folgt der Stoßtrupp der Engel auf dem Fuße. Sie sind bis zu Fausts Leiche vorgedrungen und rufen nun Mephisto ein deutliches Zurück! zu:

Was euch nicht angehört,
Müsset ihr meiden,
Was euch das Innere stört,
Dürft ihr nicht leiden.

Dringt es gewaltig ein,
Müssen wir tüchtig sein.
Liebe nur Liebende
Führet herein.

Aus der knappen Dichtersprache in umständlichere Prosa übertragen: „Faust als ein Liebender gehört euch Teufeln, die ihr von Liebe nichts wißt, nicht an. Ihr könnt Liebe nicht leiden, weil sie euch das Innere nicht befriedet, wie uns Engeln, sondern stört. Je stärker wir ihre Kraft empfinden, desto tüchtiger, desto unbesieglicher sind wir. Wir als Heerscharen der allmächtigen Liebe haben Anspruch auf den Liebenden hier, denn Liebe allein führt Liebende zur Seligkeit ein."

So wenig Mephisto gewillt ist, die Beute leichten Kaufs fahren zu lassen, so wenig vermag schließlich auch er dem „überteuflischen Element" der Liebe Widerstand zu leisten. Aber da er kein Inneres, kein Herz hat — schon die Sphinxe rufen ihm in der Klassischen Walpurgisnacht (7178) zu: „Sprich nicht vom Herzen! Das ist eitel; Ein lederner verschrumpfter Beutel, das paßt dir eher zu Gesicht" — sondern in Liebesdingen nur Natur, nur Tier ist, so äußert sich sein Liebesbedürfnis auch nur in tierischer Brunst. Von der Erscheinung der „appetitlichen Racker", die ja auch von „Luzifers Geschlecht", also seine Verwandten sind, ganz gefangen genommen, achtet er wie ein balzender Auerhahn nicht darauf, was um ihn her vorgeht. Die Engel nehmen nach und nach den ganzen Raum um Faust ein, drängen Mephisto ins Proszenium und nähern sich, während jener seinen lüsternen Phantasien nachgeht, ungehindert der Leiche. Unter dem Gesang des Erlösungsliedes machen sie eine Wendung und ziehen sich aus der Sphäre des Unreinen zurück in die Reinheit des Himmels:

Wendet zur Klarheit
Euch, liebende Flammen!

Die sich verdammen,
Heile die Wahrheit;
Daß sie vom Bösen
Froh sich erlösen,
Um in dem Allverein
Selig zu sein.

Des Sieges sicher nehmen sie die vorschwärmenden Liebesflämmchen zurück zur Klarheit des Äthers. Sie trennen sich vom Sterblichen Fausts mit Segensworten. Wer sich wie er durch sein Tun verdammt, im Streben nach Wahrheit dem Bösen in die Arme wirft, den erlöst davon die himmlische Liebe und zieht ihn aus der Umklammerung des Irrtums hinan in das Reich der ewigen Wahrheit.

Mephisto weiß zuerst nicht, wie ihm zu Mute ist. Aber da die Liebesflammen, die auch ihm hart zusetzten, zurückgezogen sind, gewinnt er allmählich die Herrschaft über sich wieder, merkt mit Befriedigung, daß sein Inneres dem früheren Zustand wiedergegeben und die „edlen Teufelsteile" vom — Guten gerettet sind. Ein kräftiger Fluch erlöst ihn völlig aus der Betäubung. Die Engel haben sich unterdessen der Seele Fausts bemächtigt und entführen sie unter dem Triumphliede:

Heilige Gluten!
Wen sie umschweben,
Fühlt sich im Leben
Selig mit Guten.
Alle vereinigt
Hebt euch und preist!
Luft ist gereinigt,
Atme der Geist!

In der Glut echter Liebe empfindet schon der Lebende etwas von der Seligkeit des Paradieses. Ist aber die irdische Hülle abgestreift, dann atmet der Geist, von jedem

Erdenrest gereinigt, nur um so freudiger die lautere Luft des Paradieses, der ewigen Liebe.

Zu spät erkennt Mephisto seine Torheit. Die Schmeichelglut der Engel hat's ihm angetan, ihn, den ausgepichten Teufel, zu absurden Liebesgedanken verführt und ihm so die hohe Seele entzogen, um deren Besitz er sich so lange und ernst bemüht hat. „Ein großer Aufwand, schmählich! ist vertan“. Er ist aber ehrlich genug, die Schuld an diesem Mißerfolg nicht bei andern sondern bei sich selbst zu suchen, und bereichert so sein Charakterbild mit einem neuen versöhnenden Zuge.

Die dramatische Gestaltung des Kampfes der Engel und Teufel um Fausts Unsterbliches ist von großer Kunst. Die Aufgabe war ungewöhnlich schwer. Um nicht unverständlich zu werden, mußte Goethe sich an die landläufigen Vorstellungen von Engeln und Teufeln halten, die durch die Malerei feste Formen erhalten hatten. Ein wirklicher Kampf aber, wie Bilder ihn hundertfach schildern, konnte wegen der burlesken Gestalten der Teufel nicht in Frage kommen, da diese der durchaus ernsten Szene leicht einen Stich ins Komische gegeben hätten. Deshalb beschränkt der Dichter ihre Teilnahme auf den Beginn der Szene und läßt sie bald nach Erscheinen der himmlischen Heerschar ganz verschwinden, vertrieben nicht sowohl von den Engeln, die Waffen überhaupt nicht führen, als von ihren Schrittmachern, den flammenden Rosen. Goethe greift auch hier zur Allegorie, denn die Rosen verkörpern die unauslöschbare Glut der himmlischen Liebe, der auch teuflische Mächte nicht widerstehen können. Wieder knüpft Goethe an allgemein verständliche Vorstellungen, die rosenstreuenden Engel der Malerei, an, geht aber darin wieder weit über seine Vorbilder hinaus, daß er die Rosenblüten sich am Feueratem der Teufel entzünden läßt. Von den Gegnern bleibt nur Mephistopheles auf der Bühne, das

gegebene Ziel des Angriffs. Wie er jede Phase des Kampfes, vom Erscheinen der Engel bis zu seiner Niederlage, mit seinen Bemerkungen begleitet, wie er den verschleierten Sinn der Engelschöre durch sein Benehmen ins Licht setzt und schließlich so in die Enge getrieben wird, daß er die eigene Hilflosigkeit unumwunden eingesteht, das wird stets Gegenstand neuer Bewunderung bleiben.

Die Engel entfernen sich mit Fausts Seele nach rechts hinauf in die „Glorie", den strahlendurchleuchteten Äther. Wieder ist hier ein Punkt erreicht, der den Abschluß der Dichtung gestattet hätte. Aber auch hierbei beruhigt sie sich nicht, sondern enthüllt auch noch das letzte Mysterium: Fausts Verklärung. Die Handlung wird der Erde immer weiter entrückt. Den Übergang bildet eine von Menschenansiedlungen freie Einöde, die nur von heiligen Anachoreten bewohnt wird, Männern, die sich aus der Welt in unzugängliche Felsschluchten zurückgezogen (ἀναχωρεῖν) haben, um hier allein ihren Gedanken über das Jenseits zu leben. Die Marienverehrung hatte derartige Betrachtungen ungemein begünstigt, und Mönche und Einsiedler vertieften sich mit Inbrunst in das Mysterium der jungfräulich mütterlichen Liebe. Die Geschichte der Heiligen kennt eine Reihe von Männern, deren Streben auf völlige Ertötung des Fleisches gerichtet ist, die schon auf Erden überirdische Freuden kosten, mit Engeln, mit Maria, mit Christus, mit Gott eins werden, kurz aus ihrem Menschenstande heraus wollen (Ekstatiker). Ihnen entnimmt Goethe seinen Pater ecstaticus, P. profundus, P. seraphicus und Doctor Marianus, die als Lebende schon dem Erdenleben entrückt sind und in der Verehrung der Mutter Gottes, in der Ergründung ihres Mysteriums als Jungfrau und Mutter, als Königin und Göttin den Inhalt ihres Lebens sehen. Sie stehen auf der Grenzscheide zwischen dem Diesseits und Jenseits und bilden für den Weg dorthin die natürliche Brücke.

Der Ort, wo sie weilen, ist eine Stätte des Friedens und der Liebe. Löwen umschleichen freundlich die Höhlen, die der Einsiedler Wohnung sind. „Gebirgauf verteilt" lagern zwischen Klüften die Anachoreten, aufwärts wie die Felsen streben die Gedanken. Schon in der tiefen Region erkennt der Pater profundus, wie die allmächtige Liebe alles bildet, alles trägt. Stürzt brausend der Wildbach zur Tiefe und macht Wald und Felsengrund beben, so fließt er im Tale friedlich hin und tränkt befruchtend Au und Gärten. Fährt flammend der Blitz nieder und spaltet die Eiche, so reinigt er zugleich die Luft von giftigen Dünsten. Auch im Furchtbaren kündigt sich die Liebe, die ewig an neuem Leben schafft. In der mittleren Region waltet der Pater seraphicus. „Selige Knaben", um Mitternacht geboren und gleich nach der Geburt sündlos gestorben, bestimmt, nach kurzer Vorbereitung zur Seligkeit zu gelangen, lauschen seiner Weisung:

Steigt hinan zu höherm Kreise,
Wachset immer unvermerkt,
Wie nach ewig reiner Weise
Gottes Gegenwart verstärkt.
Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet:
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.

Je höher der Aufstieg, desto vernehmlicher das Leitmotiv der ewigen Liebe. Schon umkreist der Chor seliger Knaben die höchsten Gipfel, da begegnen ihnen die siegreichen Engel mit ihrem Schatze:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Hiermit ist das Geheimnis der Erlösung Fausts ausgesprochen. Nach Hohem streben, das Gute wollen führt wohl in die Irre, ja selbst auf die Bahn des Bösen, aber es trägt die Heilung in sich, weil das Streben zu immer höherer Einsicht, zu immer höherer Vollkommenheit und damit hinaus aus Irrtum und Sünde führt. Gesellt sich hierzu die Liebe, die auch ihrerseits aus den Tiefen der Sinnlichkeit herausstrebt zur Höhe inniger Hingabe an ein Wesen, das als notwendige Ergänzung des eigenen Ichs empfunden wird, dann tragen diese beiden empor zur Höhe menschlicher Vollkommenheit oder, anders ausgedrückt, zur Seligkeit, zu Gott. Da aber für Goethe ein Leben ohne Entwicklung kein Leben ist, legt er sie folgerichtig auch dem Leben im Jenseits zu Grunde. Obwohl sündlos gestorben bedürfen die Mitternacht-Gebornen der Unterweisung, ehe sie voller Seligkeit teilhaft werden; auch die Engel machen erst eine Läuterung auf einer niederen Stufe durch, ehe sie in den vollkommeneren Grad aufgenommen werden; und so muß auch Fausts Psyche — das griechische Wort bedeutet Seele und Schmetterling —, von den seligen Knaben „im Puppenstand" empfangen, erst von den Flocken, den feinen Fäden, in die die Puppe gebettet ist, befreit werden, damit sie sich entfalten und ins neue Leben hineinwachsen kann. Da nun die Knaben gleich nach der Geburt, also ohne Kunde vom irdischen Leben gestorben, Faust aber erst nach reichster Lebenserfahrung in die Schar der Seligen aufgenommen worden ist, geht seine Entwicklung weit schneller vor sich. Er überwächst uns schon
An mächtigen Gliedern,

Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

Das Bild himmlischer Herrlichkeit enthüllt uns die Vision des Doctor marianus. Aus der höchsten, irdischen Gedanken am weitesten entrückten Zelle schaut er die Himmelskönigin, etwa wie sie Raphael in der sixtinischen Madonna geschaut hat. Auf leichten Wolken wandelnd neigt sie gnädig sich den Sünderinnen, die nach einem Leben in Schwachheit, durch Buße gereinigt, traulich ihr, der Unberührbaren, sich nahen und für eine neue Büßerin um Gnade flehen. Ihre Fürbitte gilt Gretchen.

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen.

Die Erhörung des Gebetes ist nicht zweifelhaft. Wenn große Sünderinnen durch bußfertigen Glauben ihre Rechtfertigung für die Ewigkeit erlangen, kann einem Gretchen Verzeihung nicht versagt werden, das in voller Reinheit ahnungslos nur einmal gefehlt und ihren Fehltritt durch namenlose Leiden und durch den Tod gesühnt hat. Das Selbstverständliche sagt auch hier der Dichter nicht, der Fortgang der Handlung ergibt es. Gretchen darf sich den Begnadigten einreihen und selbst Fürsprecherin werden. Zur Mater dolorosa hatte sie einst gefleht:

Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not,

jetzt betet sie zur Mater gloriosa:

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Und ihr letztes Wort? „Vergönne mir, ihn zu belehren." Dem strebenden Bemühen, dem Lernen und Lehren setzt auch das Goethesche Paradies kein Ziel. Nur haben Faust und Gretchen die Rollen als Lehrende und Lernende getauscht.

So baut sich einheitlich und folgerichtig die Schlußhandlung des Dramas auf. Die Kritik, namentlich die von katholischer Seite geübte, hat bemängelt, daß die dem katholischen Kultus entlehnten Bilder der Schlußszene äußerlich angeheftete Zierstücke, nicht Abschlußglieder seien, die sich aus dem Gesamtplane des Baues mit Notwendigkeit ergeben. Die Kritik ist insoweit berechtigt, als dem zweiten Teile des Dramas im Gegensatze zum ersten Hinweise auf die katholische Umwelt als Hintergrund der Handlung fehlen. Das erklärt sich aus dem Umstande, daß die Grundlinien des Schlusses schon sehr früh in engstem Zusammenhange mit der Ausarbeitung des ersten Teiles festgelegt waren, der ja ganz in katholischer Umgebung spielt. Gretchen ist ein kindlich frommes katholisches Mädchen. Von der streng kirchlichen Mutter rechtgläubig erzogen, von Kindheit auf in den engsten Kreis häuslicher Pflichten gebannt, zur Vorsicht gezwungen durch „den bösen Ort", wo ein Nachbar des andern Tun auf Schritt und Tritt ver-

folgt und böser Zungen viele sind, erfüllt Gretchen peinlich genau ihre Pflichten gegen Gott und die Kirche, sieht in ihrem Beichtvater den vertrauenswürdigen und unfehlbaren Berater, in der Mutter Gottes ihre natürliche Schützerin, im Dom die stets offene, nie vergeblich aufgesuchte Zufluchtsstätte. Genau in der Richtung dieser Vorstellungen liegt das Himmelsbild der letzten Szene mit seinen Engeln und seligen Scharen, mit seinen Heiligen und Büßerinnen, mit seiner Jungfrau-Mutter als Königin. Zerrissen wird der Zusammenhang erst durch die lange Pause, die infolge der späten Ausführung des zweiten Teiles eintritt. Die Werkstücke, die zur Ausfüllung der Kluft herbeigeschafft werden, sind von anderer Art als die Bausteine des ersten Teils, wachsen sich zu eigenen Gebilden aus und lassen sich nur schwer in den halbfertigen Bau einfügen. Sie hemmen so den früher leichten Ausblick zum Ziel. Das Ziel selbst aber ist unverrückt geblieben: die Erlösung Fausts durch Gretchens Liebe.

Der Gedanke, den Zauberer Faust aus den Klauen des Teufels zu retten, ist schon vor Goethe erwogen worden. Darin aber, es durch Gretchen geschehen zu lassen, hat er keinen Vorgänger und kann keinen haben, weil diese echteste aller Mädchengestalten seine ureigene Schöpfung ist. Helenas majestätische Schönheit hat Gretchens liebliche Erscheinung in Fausts Herzen zwar eine Weile verdrängen können, Margaretens Seelenschönheit aber hat dauernden Besitz von ihm genommen und taucht je später desto sieghafter in seiner Erinnerung wieder auf. Das verrät der wundervolle Eingangsmonolog des vierten Aktes, der erste und letzte Hinweis auf das Verhältnis Fausts zu seiner Jugendliebe im zweiten Teil. Um so gewaltiger bricht sich das so lange zurückgehaltene Motiv am Schlusse Bahn. Wie ein kolossales Mosaikgemälde auf Goldgrund in der Apsis eines Domes überstrahlt die Schlußszene aus Himmels-

höhen in ruhiger Harmonie das wirre, laute Erdentreiben der voraufgehenden Akte.

Hinan zieht das Schlußbild den Blick so unaufhaltsam, wie das „Hinauf! Hinauf strebt's" im „Ganymed", dem Vorläufer unsrer Szene. Von der dunkelen Tiefe des Vordergrundes, der Region des Pater profundus, über die helleren Gipfel des Stufenberges, von denen aus der Doctor Marianus die Herrlichkeit des Himmels schaut, strebt's hinauf zur lichten Höhe, in der die Jungfrau Maria schwebt, umgeben von Chören der Seligen und Engel, die sich vereinigen zum letzten Hinan, zu dem das Ewig-Weibliche führt, ein Hymnus auf die allmächtige Liebe, wie er noch von keinem gesungen worden ist.

Goethes Faust ist als heiliges Buch der modernen Welt bezeichnet worden. Betrachtungen solcher Art liegen einer Arbeit fern, die sich lediglich das Verständnis der Dichtung, nicht Würdigung ihrer Wirkung nach außen hin zum Ziel gesetzt hat. Da indessen beim Kampf der Meinungen auch das Verständnis geklärt wird, soll hier eine Kritik zum Worte kommen, die auf Sachkenntnis fußt und Objektivität wenigstens anstrebt. Es ist die schon oben berührte von strenggläubiger katholischer Seite.

In dem grundgelehrten Werke des verstorbenen Jesuitenpaters Alexander Baumgartner „Goethe. Sein Leben und seine Werke", dessen dritte Auflage der nicht minder gelehrte Jesuitenpater Alois Stockmann neubearbeitet hat, Freiburg i. B. 1911—1913, ist das achte Buch allein Faust gewidmet (Band II S. 637—694), eine ungemein belehrende und fesselnde Arbeit. Auch wer den starr religiösen Standpunkt der Verfasser nicht teilt und der Überzeugung ist, daß dogmatische Fragen nicht zur Grundlage der Würdigung eines Kunstwerkes gemacht werden dürfen, wird diesen Abschnitt mit Vergnügen lesen und den Verfassern die Anerkennung nicht versagen, daß sie sich bemüht haben, dem

Werke in den Grenzen ihrer religiösen Anschauung gerecht zu werden. Von der Schlußszene (S. 684) heißt es: „Goethe hat hier sowohl den beschränkten heidnischen als den unhaltbaren protestantischen Standpunkt verlassen und über der Natur, über der ganzen Kulturentwicklung des Heidentums, über aller Magie und allem Dämonischen etwas Höheres, Überirdisches anerkannt und in der Madonna verkörpert. Faust, der stolze Apostel der Reformationszeit — der abergläubische Repräsentant des deutschen Hexenwesens — Faust, der sinnliche Anbeter der altklassischen, in Helena personifizierten Schönheit — Faust, der himmelstürmende Titane der Revolutionszeit, kniet — das ist das Ende — wie auf einem alten Votivbilde zu Füßen Marias, und Gretchen fleht mit drei der größten Büßerinnen des christlichen Altertums, mit Maria Magdalena, mit der Samariterin, mit Maria von Ägypten — gleichsam in Fausts Namen — um Gnade und Barmherzigkeit. Die Strophen dieses Reuegebetes gehören zu dem Schönsten, was Goethe gedichtet hat. Christus und sein Erlösungswerk, Marias bevorzugte Stellung als Mutter Gottes, die Fürbitte der Heiligen, die Notwendigkeit von Reue und Buße sind in den innigsten, erhabensten Ausdrücken anerkannt. Alle früheren Dissonanzen scheinen sich harmonisch in den schönsten Feierakkord auflösen zu wollen."

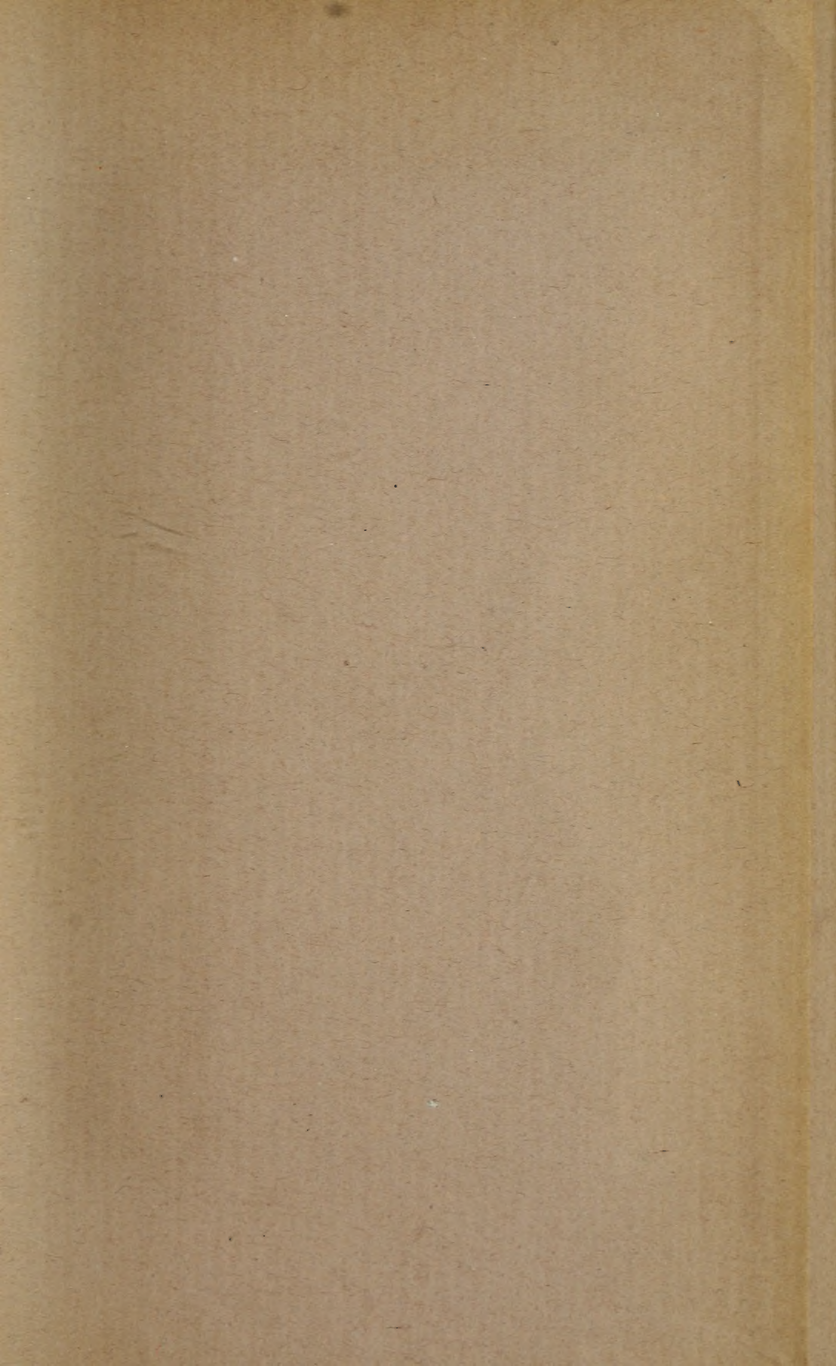
Bedürfte es eines neuen Zeugnisses, daß Goethe der Dichtung Schleier aus der Hand der W a h r h e i t empfing, es läge hier von berufenster Seite vor. Können sich Männer dem Zauber der Szene nicht entziehen, die für die Eigenart des katholischen Kultus eine so feine Empfindung haben, wie die beiden Geistlichen S. J., dann muß Goethe mit dem Schlußbilde ein schlechthin Vollendetes geschaffen haben. Mit dieser Anerkennung werden sich alle Faustfreunde zufrieden geben. Wenn aber die Verfasser ihrer vorurteilslosen Würdigung die Fragen hinzufügen: „Aber kam das

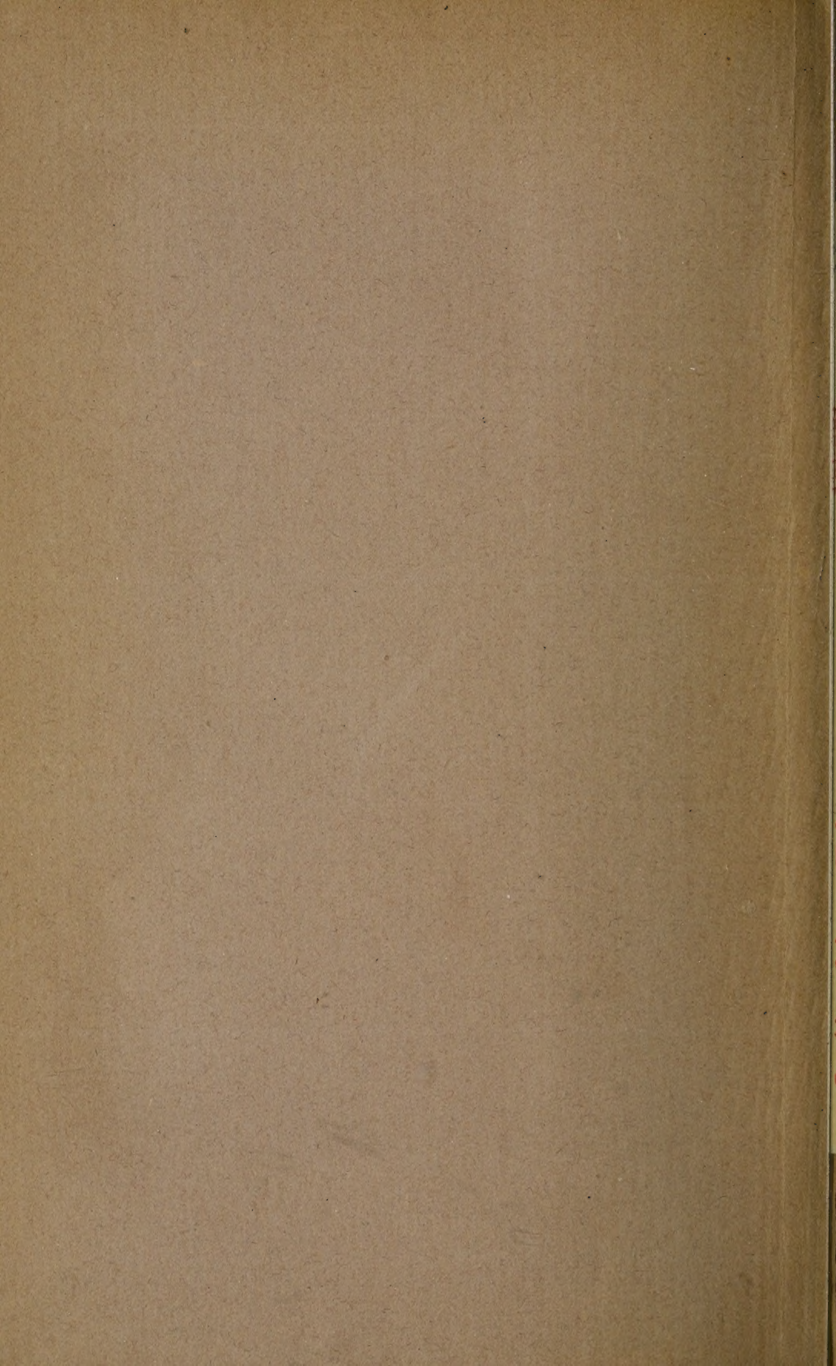
dem Dichter wirklich von Herzen? Hat er das Alles in christlichem, katholischem Sinne gedacht?", so verlassen sie, in den Kreis ihrer strengreligiösen Anschauungen gebannt, den einzig zulässigen Standpunkt objektiver Kunstkritik und werfen Fragen auf, die mit dem Kunstwerk als solchem nichts zu tun haben. In ihm kann maßgebend nur die dichterische Wahrheit sein, das Überzeugende, das aristotelische πιθανόν, und das hängt nicht ab von dem, was der Dichter glaubt, sondern von dem, was er schaut. Ob gläubig oder nicht, vermag er religiöse Vorstellungen so zu schauen und zur Anschauung zu bringen, daß sie im Rahmen seines Werkes überzeugend wirken, dann hat er seine Aufgabe gelöst. Und daran ist doch ein Zweifel nicht erlaubt, daß in Gretchens Seele der Himmel so ausgesehen hat, wie ihn Goethe schildert. Ob auch in Fausts, ist gleichgültig. Denn er erringt den Himmel nicht wie Gretchen durch Glauben, Reue und Buße, sondern durch Streben, Taten und Hingabe. Gewiß kann auch er nicht durch seine Werke allein selig werden und bedarf vor dem Weltrichter eines Fürsprechers. Den aber hat er in Gretchen gefunden und die Fürbitte einer Heiligen — das ist Gretchen so gut wie die beiden Marien und die Samariterin — erlöst den Sünder, auch nach katholischem Glauben.

Goethe war nicht dogmengläubig, aber fromm aus innerster Überzeugung. Wer Gottes Herrlichkeit in der Natur so offnen Auges und mit solcher Verehrung schaute, wer übernatürliche Kräfte so rückhaltlos anerkannte und sich vor ihnen beugte, wer die geschauten Geheimnisse so überzeugend zu offenbaren wußte, der ist Sänger und Seher und Prophet auch ohne Kirchenglauben und vermag wohl eine Gemeinde um sich zu sammeln, die sich nicht nur erfreut an seinen Dichtungen sondern auch erhebt an seinen Gedanken. „Je weiter die religiöse Zersetzung fortgeschritten ist", schreiben Baumgartner—Stockmann S. 692, „desto mehr

hat sich das Studium, die Bewunderung, die Verehrung des Gedichtes — des Faust — ausgebreitet. Für weite Kreise vertritt es die Stelle der Evangelien.“ Darin haben sie recht. Und nach den furchtbaren Lehren des Weltkrieges, der in Tausenden frommer Herzen die Zuversicht zur Macht der offenbarten Religionen erschüttert hat, wird die Faustgemeinde noch stärker an Boden gewinnen.

Berliner Buch- und Kunstdruckerei G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 18 03 04 007 6